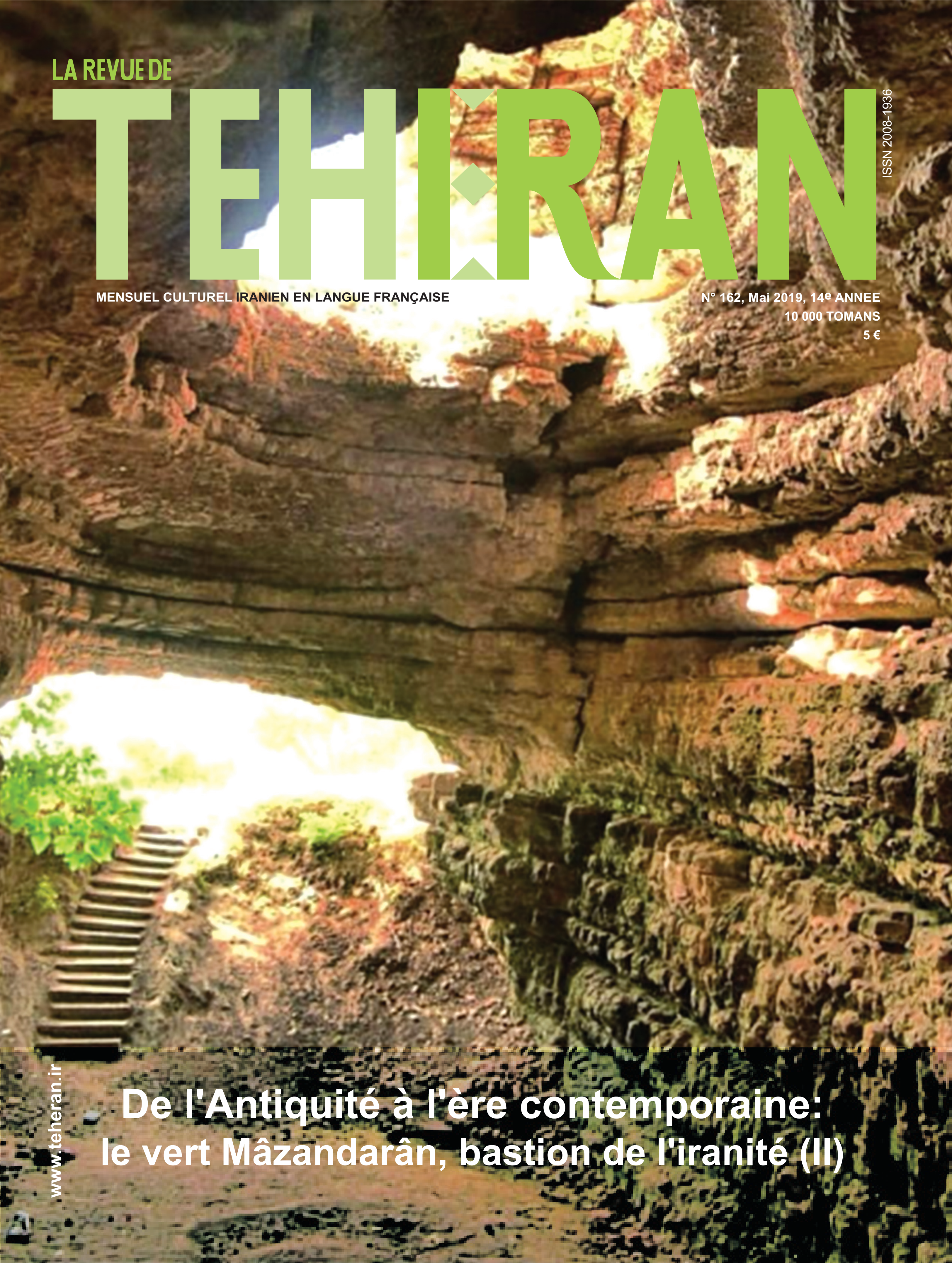


LA REVUE DE
TEHRAN
MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE
N° 162, Mai 2019, 14e ANNEE
10 000 TOMANS
5 €
ISSN 2008-1936
www.teheran.ir
De l'Antiquité à l'ère contemporaine:
le vert Mâzandarân, bastion de l'iranité (II)

www.teheran.ir

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Mosaddeq-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran,
Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
E-mail: **mail@teheran.ir**
Imprimé par Iran-Tchap



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise (Razavi-Far)

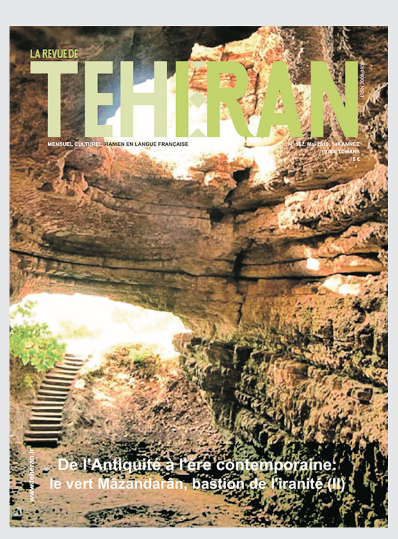
Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi
Babak Ershadi

Rédaction
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Mireille Ferreira
Elodie Bernard
Gilles Lanneau
Majid Youssefi Behzadi
Khadidjeh Nâderi Beni
Zeinab Golestâni
Mahnaz Rezaï
Djamileh Zia
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Sepehr Yahyavi
Shahab Vahdati
Saeid Khânâbâdi
Marzieh Khazâï

Graphisme et mise en page
Monireh Borhani

Correction
Béatrice Tréhard

Site Internet
Mohammad-Amin Youssefi



Recto de la couverture:
La grotte Hotu située dans les environs du village de Shahidâbâd, Behshahr, province du Mâzandarân



LA REVUE DE TEHERAN

Premier mensuel iranien
en langue française
N° 162 - Ordibehesht 1398
Mai 2019
14ème année
Prix 10 000 Tomans
5 €

Sommaire

CAHIER DU MOIS

PATRIMOINE

Itinéraire

CULTURE

Reportage

Repères

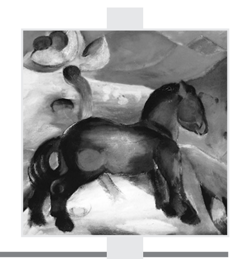
Littérature



04



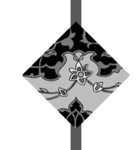
26



38

Sur l'étoffe brodée de la nature… Notes sur l'artisanat de la province du Mâzandarân

Zeinab Golestâni



Les découvertes archéologiques réalisées au sein de sites préhistoriques situés dans la province du Mâzandarân, notamment les deux grottes Kamarband et Huto au sud-ouest de la ville de Behshahr, témoignent d'une longue histoire de la production artisanale (objets en pierre, en bronze, en terre cuite) et du textile dans cette région. Ces objets, fabriqués aussi bien dans le passé qu'aujourd'hui par les artisans du Mâzandarân sont les preuves de l'existence d'une imagination fertile et en parfaite harmonie avec la nature verte des montagnes d'Alborz. De nos jours, la production artisanale de cette province comprend essentiellement les ouvrages tissés à la main - textile, natte, tapis, kilim, *jâjim*[1], *chamad*[2], *tchoghâ*[3], *souzan-douzi* (travail d'aiguille) -, et les objets en bois. Les habitants de cette région se consacrent aussi à d'autres métiers en rapport avec l'artisanat comme l'impression textile, la poterie, l'illustration des livres, la reliure, la teinture, et la fabrication du cuir.

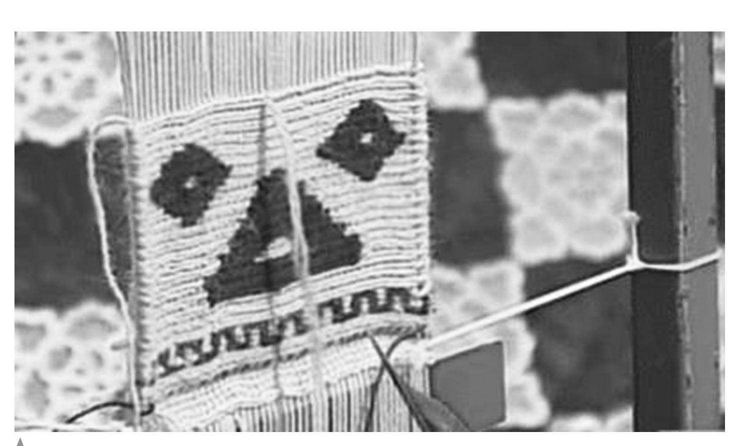


Tchanteh Lofour

Les ouvrages tissés à la main

Le tissage traditionnel à la main. Ayant une existence très ancienne, le tissage constitue un symbole fort de la province du Mâzandarân où existent de nombreux ateliers traditionnels, surtout dans les villages. Travaillant à l'aide des métiers à tisser les plus simples, les tisserands de cette province confectionnent différents types de tissus (laine, coton, soie) qui servent à répondre à leurs besoins de la vie quotidienne.

Dans le passé, on tissait un tissu en soie à rayures appelé *alijeh* qui était



Tissage du kilim



Tissage du *jâjim*

destiné à faire des vestes de femmes. Les tissus en laine appelés *tchoghâ* et *bâchlogh* servaient à confectionner des manteaux et des couvertures légères appelées *chamad*. Aujourd'hui, les fabricants de textile travaillent soit sur des métiers traditionnels, soit sur des métiers Jacquard. Les textiles fabriqués dans les ateliers urbains ou ruraux s'emploient pour faire des plaids, jâjims, couvertures, draps, nappes, foulards, ainsi que des vêtements traditionnels.

Le tissage du jâjim. Confectionné dans les régions rurales – surtout dans le village de Metkâzin situé dans le comté de Behshahr, le district de Dodângeh à Sâri, la bourgade d'Alasht à Savâdkouh, ainsi que les régions de Kojur, Noshahr et Kelârdasht à Tchâloos - le jâjim s'utilise en tant que plaid, tapis de prière, literie, et décoration de coussins d'assise. À Metkâzan, ce sont les femmes qui s'occupent de tisser les jâjims alors que les hommes tondent la laine des moutons. Pour faire le jâjim, après avoir noué les bordures, les tisserandes tissent des motifs appelés "*fleur*" (*gol*) dans la langue locale. Ceux-ci comprennent les plans à pavage (*kheshti*), quadripartie (*tchahâe gol*), de tournesol, etc.

Ayant une existence très ancienne, le tissage constitue un symbole fort de la province du Mâzandarân où existent de nombreux ateliers traditionnels, surtout dans les villages. Travaillant à l'aide des métiers à tisser les plus simples, les tisserands de cette province confectionnent différents types de tissus (laine, coton, soie) qui servent à répondre à leurs besoins de la vie quotidienne.

La fabrication de *Tchanteh Lofour*. Sac à main produit dans le village de Lofour dans le comté de Savâdkouh, le *tchanteh lofour* est confectionné grâce à des métiers appelés *korktchâl* dans la

langue locale. Ce sac est tissé de la même manière que le jâjim, mais il est orné par des broderies, des perles et des paillettes.

Le tissage du *mauj*. Tissu en laine épais et rayé ressemblant au jâjim, le *mauj* est un produit bon marché, lavable, résistant, doux et léger qui était dans le passé fabriqué à grande échelle dans la province du Mâzandarân.

Le tissage du *lâvan* (coprilenzuola). Afin de faire le *lâvan* qui est un tissu carré en couleur, les artisans utilisent des nuances très variées de rouge. Ce textile est fabriqué par des métiers en bois appelés *patchâl*, qui sont eux-mêmes faits par des charpentiers locaux.

La tapisserie. Spécialité régionale du Mâzandarân, le tapis de Kelârdasht est un objet d'art important et exporté. Tapissé de velours en laine épaisse et douce, ce tapis est appelé «tapis ours» par les locaux. Il est essentiellement produit dans le village de Makârud situé aux environs de la ville de Kelârdasht, et les motifs qui le désignent sont inspirés de la belle nature montagneuse de cette région. On peut ainsi y admirer des motifs floraux, végétaux, bestiaires (cerf, moineau, chèvre), et géométriques. Sur un ancien tapis de Kelârdasht apparaissent certains motifs propres aux kilims de la région de Harsin à Kermânshâh.

Le tissage du kilim. Tissés par un grand nombre d'habitants du Mâzandarân, les kilims mettent en scène une représentation abstraite de la nature au travers de motifs géométriques. Ils sont aussi dotés de couleurs vives et gaies comme le rouge, l'orange, le beige, le vert et le bleu foncé.

Le tricotage des chaussettes. Arrivant à la cheville ou à mi-mollet, les chaussettes sont faites avec de la laine de mouton aux couleurs naturelles. Par le passé, ces tricots étaient simples et dénués de motifs particuliers mais aujourd'hui, ils sont ornés de très beaux motifs de différentes couleurs. Les chaussettes sont produites dans le village de Sâlehân à Noshahr, et les villages du comté de Sâri.

La fabrication de la feutrine. La production de la laine feutrée dépend en grande partie de la densité régulière des étoffes de laine qui permettent à l'artisan de faire une série de boucles sans avoir besoin de couper les fils. Pour créer les couleurs blanche, brune et noire, on emploie des laines naturelles alors que pour certains motifs, on donne une teinture à la laine en employant des

↑ Tapis de Kelârdasht



Sculpture sur bois

couleurs chimiques. D'habitude, plusieurs artisans passent une journée entière à produire une seule pièce de feutrine. Cet objet artisanal est fabriqué dans la plupart des régions de la province du Mâzandarân, notamment dans le village de Kojur à Noshahr et dans les villages du comté de Râmsar.

L'artisanat du bois

Le *lâktarâchi.* Art de la fabrication des objets en bois pour répondre aux besoins du quotidien, le *lâktarâshi* est pratiqué dans la plupart des villages forestiers. La grande diversité de bois de ces régions (orme de montagne, hêtre, érable, aulne, charme, buis, tilleul, parrotie de Perse), permet aux fabricants de *lâk* de produire de la vaisselle en bois, notamment des sucriers, cuillères, louches, écumoires, etc. En s'appuyant sur une parfaite connaissance des caractéristiques des arbres, les artisans en utilisent les racines, les branches et les troncs pour fabriquer ces objets. Ceux qui sont produits des racines résistent plus longtemps aux changements de température. Selon les artisans, si la vaisselle en racines des arbres est conservée comme il se doit, elle peut durer plusieurs siècles. Citons parmi cette vaisselle:

Art de la fabrication des objets en bois pour répondre aux besoins du quotidien, le *lâktarâshi* est pratiqué dans la plupart des villages forestiers. La grande diversité de bois de ces régions (orme de montagne, hêtre, érable, aulne, charme, buis, tilleul, parrotie de Perse), permet aux fabricants de *lâk* de produire de la vaisselle en bois, notamment des sucriers, cuillères, louches, écumoires, etc.

Le *tchouleh*: ressemblant à la carafe, et orné de motifs spiraux ou chaînés, le *tchouleh* avec un col étroit et une bouche ouverte est destiné à conserver le lait et les produits laitiers. Le *tchouleh* le plus



Tissage du *mauj*

grand s'appelle le *tchouleh mandar* et pèse 18 kg. Un autre type de *tchouleh* appelé *tchouleh koun* est fabriqué à partir de la racine d'érable.

Le *ghand tchouleh:* il s'agit d'un ustensile destiné à casser le sucre.

Le *tanbâkou tchouleh*: il est utilisé comme tabatière.

Le *kelz*: cet ustensile de cuisine est utilisé à la place de la louche et sert à refroidir le lait. Il est appelé différemment



Chaussettes d'homme

dans différentes parties du Mâzandarân; on le nomme *guiyâl* à Râmsar, *kelz* ou *kilz* dans les parties centrales de la province.

Le *kileh kal*: il s'agit d'une mesure de volume contenant 6 kilogrammes d'orge et 7,5 kilogrammes de blé.

Le *dâneh pâsh*: plateau servant à tamiser le riz.

Le *sirkoub* (presse-ail): de différentes tailles, cet ustensile était employé dans le passé à la place du mortier et du pilon pour presser l'ail.

Les cuillères, louches, et écumoires: fabriqués à partir de branches et de racines de buis, ces ustensiles sont appelés par les habitants du Mâzandran *gatcheh*, *polguir*, et *katérâ*.

La sculpture sur bois. Comme la gravure, cet art, né grâce à la présence de forêts denses, remonte, dans la province de Mâzandarân, à une époque très ancienne. Selon des documents historiques, des ouvrages en bois furent créés du XIe au XIIIe siècle selon un procédé appelé *guereh tchini*, expression



Vannerie

qui décrit l'art de disposer l'un à côté de l'autre des motifs géométriques sculptés dans un cadre carré. C'est au XIIe siècle qu'arrivant à son apogée, cet art donna naissance aux très beaux motifs géométriques, végétaux et floraux qui apparaissent sur des grillages ornementaux recouvrant les tombes des descendants du Prophète et des grandes figures religieuses, des minbars, des porte-livres pliables, ainsi que les portes et fenêtres. Ces fenêtres en guillotine



Tissage du *lâvan* (coprilenzuola)



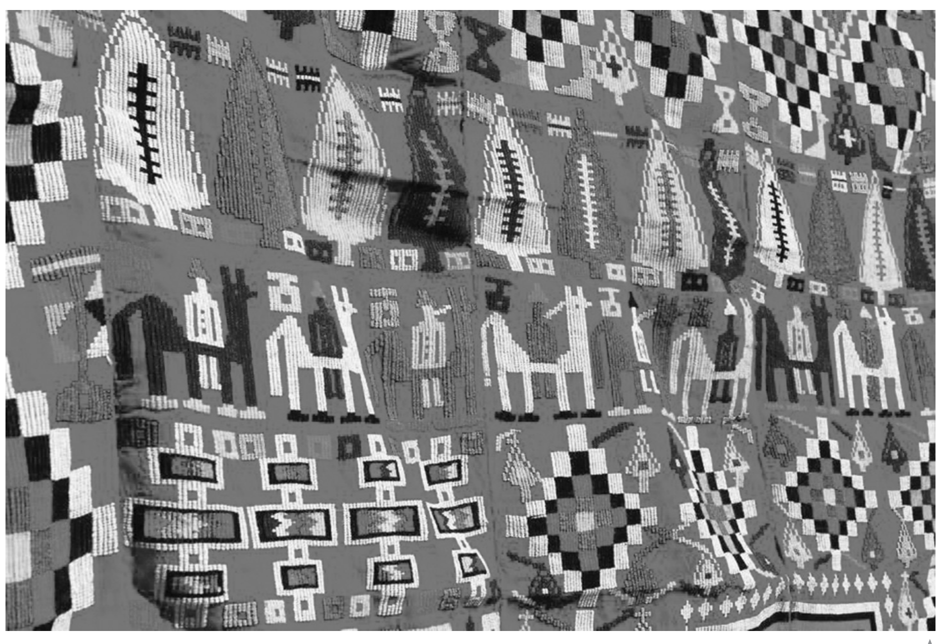
Fabrication de la feutrine

appelées *orosi,* dont les vitraux colorés créent des jeux de lumière multicolores, décorent les portiques des bâtiments. Par le passé, les espaces vides des portes et fenêtres sculptées étaient remplis de tuiles en bois (*guereh*) appelées *ghâem*.

Selon des documents historiques, des ouvrages en bois furent créés du XIe au XIIIe siècle selon un procédé appelé *guereh tchini*, expression qui décrit l'art de disposer l'un à côté de l'autre des motifs géométriques sculptés dans un cadre carré. C'est au XIIe siècle qu'arrivant à son apogée, cet art donna naissance aux très beaux motifs géométriques, végétaux et floraux qui apparaissent sur des grillages ornementaux recouvrant les tombes des descendants du Prophète et des grandes figures religieuses, des minbars, des porte-livres pliables, ainsi que les portes et fenêtres.

Aujourd'hui, cet artisanat est toujours pratiqué pour orner des objets traditionnels comme les coffres, les *tchouleh*, les cuillères à café, le backgammon, les échecs, les sucriers et la sculpture des animaux. Ayant besoin d'une surface plate pour leur travail, les artisans emploient du bois de noyer, de grenadier aux fruits rouges et aux fruits jaunes, d'érable et de hêtre. Le poirier est destiné aux travaux les plus fins.

La vannerie. Répandus surtout dans la région ouest du Mâzandarân, les ouvrages de vannerie se fabriquent le plus souvent avec du *vâsh* et du *gâleh*, herbes sauvages qui poussent dans les étangs et les marécages de la région. C'est en tressant ces herbes que les artisans font des nattes appelées *kub* dans la langue locale, et des paniers. On utilise aussi parfois des branches d'arbres, des roseaux, et des plantes sauvages pour faire ce type d’ouvrage.



Lâvan

La poterie

S’étant développé dans le Mâzandarân grâce à la présence d’une terre argile sédimentaire, malléable et imperméable, cet artisanat se pratique actuellement à Kalâgar Mahalleh dans le comté de Juybâr, dans les villes de Qâem Shahr, Tonekâbon, et Châloos, ainsi que dans certains villages des comtés de Bâbol et Âmol. Le maître incontestable de la poterie dans cette province s'appelle Gholâm 'Ali Tchinisâz. ■

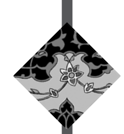


Poterie

1. Tapis en laine à bandes verticales, parallèles à la chaîne.
2. Couverture légère pour l'été.
3. Manteau traditionnel pour homme.

Le Mâzandarâni, langue locale du Mâzandarân

Khadidjeh Nâderi Beni



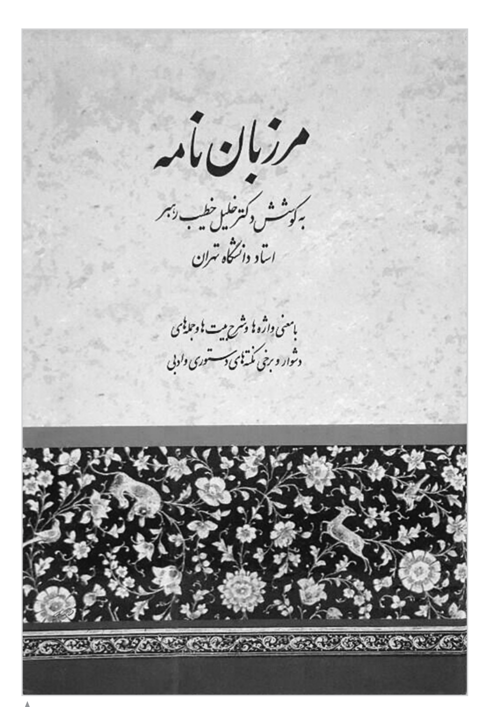
La langue mâzandarâni, connue autrefois sous le nom de tabari, fait partie de l'ensemble des langues indo-européennes. Elle est depuis très longtemps parlée par les habitants du Mâzandarân ou l'ancien Tabarestân. Connue également sous les noms de mâzani et mâzerouni, elle est la branche nord-ouest de la famille des langues iraniennes; cette dernière comprenant à part, les idiomes tâleshi, harzandi, gourâni, guilaki et mâzerouni.

Faute de documents authentiques, ce n'est pas une tâche facile de déterminer l'origine et les racines principales du mâzandarâni. Toutefois, les linguistes, dans leurs études sur l'histoire de cette langue, ont découvert certaines similitudes entre le mâzandarâni et certaines autres langues iraniennes. Les recherches archéologiques et historiques démontrent qu'avant l'arrivée des Aryens sur les rives sud de la mer Caspienne, la région était déjà habitée par les autochtones qui communiquaient bien évidemment en une langue locale commune. Selon lesdites recherches, il n'y a aucun document écrit en langue locale des autochtones de cette région. Il est évident que c'est avec l'arrivée des peuples aryens dans la région, que l'on voit l'apparition d'un nouvel idiome mélangé des deux langues aryenne et locale. Il y a une autre hypothèse selon laquelle, la langue actuelle des habitants du Mâzandarân est directement héritée des Aryens qui ont conquis la région et y ont imposé ensuite leur langue et leur culture. Cette supposition est renforcée par le fait que l'on ne connaît pas les éléments lexicaux et syntaxiques originaux de la langue mâzandarâni contemporaine.

Avec l'avènement du zoroastrisme au XIe siècle avant J.-C., on voit la diffusion de l'avestique, langue officielle des Zoroastriens et celle de leur livre saint, l'Avesta. En outre, deux autres idiomes sont alors utilisés par les habitants du centre et de l'ouest du pays: le persan archaïque et le mède. Il se pourrait que le mâzandarâni ait été influencé par lesdites langues.

Avec l'avènement du zoroastrisme au XIe siècle avant J.-C., on voit la diffusion de l'avestique, langue officielle des Zoroastriens et celle de leur livre saint, l'Avesta. En outre, deux autres idiomes sont alors utilisés par les habitants du centre et de l'ouest du pays: le persan archaïque et le mède. Il se pourrait que le mâzandarâni ait été influencé par lesdites langues. Cette supposition est fortifiée par des mots et expressions qui s'utilisent dans le mâzandarâni contemporain et qui auraient des origines avestique et pahlavie. En voici quelques exemples: *kad* (mur), *varzâ* (bœuf), *verg* (loup), *makenâ* (écharpe), *ash* (ours).

Toutefois, selon les textes historiques, avant l'arrivée au pouvoir des Sassanides, la région de Tabarestân, bénéficiant d'une situation géographique particulière, resta à l'abri des influences sassanides. Elle était gouvernée en autonomie par les chefs des tribus locales. Au siècle suivant, le gouvernement sassanide assura sa suprématie sur la région en y expédiant des gouverneurs étatiques. Dès lors, le mâzandarâni fut largement

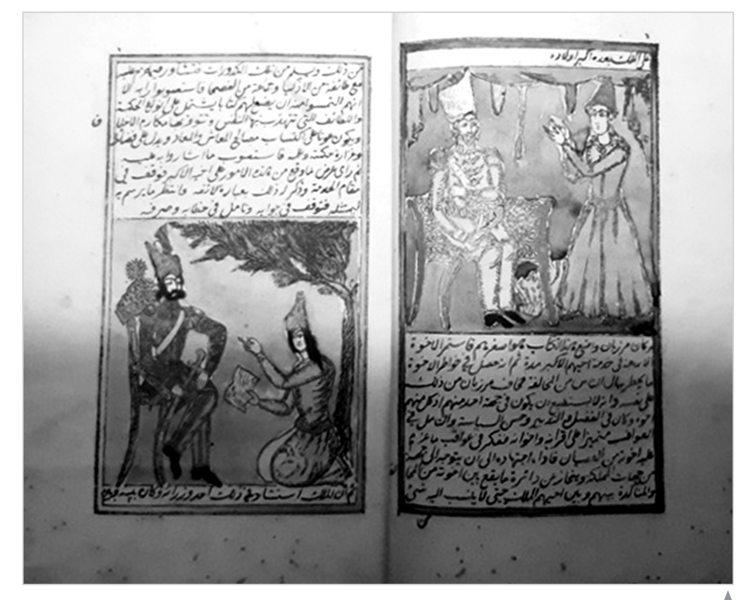


Couverture de l'ouvrage *Marzbân-nâmeh*

influencé par la langue pahlavie, langue officielle des Sassanides. Suite à cette influence à la fois syntaxique et lexicale, on peut trouver beaucoup de mots et expressions dans la langue mâzandarâni qui sont toujours en usage. En voici des exemples: *vashtan* (brûler), *vashteh* (tison), *hikhtan* (rincer), *hitcheh* (seau), *dahiz* (verse de l'eau!).

Avec l'arrivée de l'Islam en Iran et la domination des musulmans sur les villes iraniennes et malgré les changements politiques aussi bien que culturels et économiques de la société iranienne, le Tabarestân subit peu d'influence étrangère. C'est ainsi qu'on peut voir dans nos musées, des métaux monnayés en langue pahlavie datant du IIe siècle de l'hégire. D'ailleurs, selon les données disponibles, tous les documents écrits en langue tabarie remontent à l'époque islamique. Autrement dit, malgré l'introduction de la langue arabe dans toutes les régions iraniennes, on a rédigé de nombreux ouvrages en langue tabarie qui sont pour la plupart toujours disponibles de nos jours. On peut ainsi en déduire que malgré la domination des Arabes, les habitants musulmans du Mâzandarân avaient non seulement sauvegardé leur langue maternelle, mais qu'ils ont pu créer de nombreux documents historiques et littéraires en langue tabarie. L'ouvrage disponible le plus ancien en mâzandarâni est sans doute le *Marzbân-nâmeh*. C'est un livre littéraire rédigé au IVe siècle de l'hégire par Marzbân ebn Rostam Shervin. L'auteur a également écrit un livre intitulé

L'ouvrage disponible le plus ancien en mâzandarâni est sans doute le *Marzbân-nâmeh*. C'est un livre littéraire rédigé au IVe siècle de l'hégire par Marzbân ebn Rostam Shervin. L'auteur a également écrit un livre intitulé *Nikinâmeh* qui présente les figures les plus éminentes du Tabarestân.



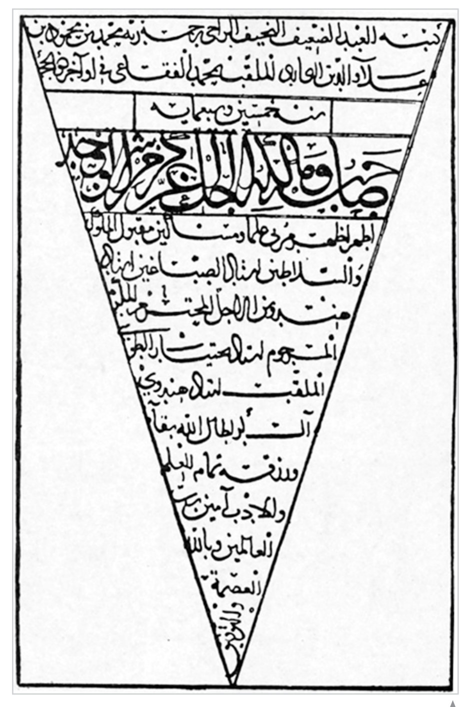
Une page de l'ouvrage *Marzbân-nâmeh*

Nikinâmeh qui présente les figures les plus éminentes du Tabarestân. La version originale des deux livres n'est pas accessible de nos jours. On peut également citer le nom *de Qâbous-nâmeh (Miroir des rois),* livre rédigé par le gouverneur d'un royaume local du Tabarastân, Amir Onssorol Ma'âli Keykâvous. Cet ouvrage, à la fois pédagogique et littéraire, est dédié par son auteur à Guilân Shâh, et se présente comme un traité de morale théorique et pratique. L'auteur y enseigne notamment le savoir-vivre, ce qui donne de précieuses informations sur les us et coutumes de son temps.

Ces dernières décennies, on a découvert certains manuscrits comportant la traduction vers le tabari de textes littéraires arabes aussi bien que des interprétations du Coran en langue mâzandarâni. Ces traductions confirment que durant les premiers siècles de la présence de l'Islam en Iran, la langue tabarie était la langue d'usage de la majorité des habitants du littoral nord de l'Iran et qu'elle jouissait d'une importante production écrite et d'une riche littérature. En outre, il y a certains manuscrits datant du Xe siècle de l'hégire qui sont conservés dans les bibliothèques et les musées européens et qui comportent la traduction de documents religieux et philosophiques en langue tabarie. Les manuscrits tabaris disponibles dans les bibliothèques iraniennes relatent entre autres, certains poèmes qui figurent dans l'Encyclopédie médicale d'Avicenne, *Al-Qanun* datant du VIIe siècle de l'hégire, les poèmes tabaris chantés lors de la musique d'Abdolghâder Gheybi, chanteur et poète du IXe siècle de l'hégire, la traduction du Coran et celle du *Maghâmât-e Hariri* en tabari, ce dernier ayant été rédigé au Ve siècle de l'hégire par Qâssem ben Ali Hariri, écrivain arabe.

En 1997, M. Goudarzi, chercheur iranien en langue et littérature mâzandarâni, a fait publier un recueil lyrique en mâzandarâni intitulé *Tâleb et Zohreh*. Composé au XIe siècle de l'hégire par un poète du Mâzandarân nommé Tâleb Amoli, le livre comprend plus d'un millier de vers qui racontent l'histoire de l'échec amoureux du poète. Il y a également un autre recueil poétique en langue mâzandarâni intitulé *Divân-e Amiri* qui est attribué à Amir Pâzvâri, un poète du Mâzandarân. Ce livre fut découvert par un orientaliste russe qui le fit publier à Saint-Pétersbourg.

Malgré de profondes influences exercées par les différentes langues sur la langue mâzandarâni, cette dernière est toujours vivante de nos jours et continue à être d'usage chez les habitants du Mâzandarân. Il faut souligner qu'outre la province de Mâzandarân, berceau du



La dernière page d'un manuscrit *Qâbous-nâmeh* situé dans la bibliothèque du Musée national de Malik, datée de 1349.

mâzandarâni, cette langue est répandue dans certaines provinces sud dont Téhéran et Alborz. C'est le cas pour les régions de Damâvand, Tâleghân, Lavâssânât, Emâmzâdeh Davoud, etc. où l'on s'exprime en mâzandarâni. En outre, cette langue est également d'usage chez une partie de la population de la province de Gorgân, à l'est du Mâzandarân aussi bien que par la population de Tonkâbon et Râmsar, villes situées à l'ouest de la province.

Comme toute autre langue, le mâzandarâni jouit de plusieurs dialectes pratiqués dans les différentes régions de la communauté linguistique mâzandarâni. Selon les linguistes, l'ensemble de ces dialectes se divisent en 12 branches qui diffèrent les unes des autres selon la zone où on les pratique. En voici une liste: le dialecte Ali-âbâd Katouli, le dialecte kordkou'i, le dialecte behshahri, le dialecte sâravi, le dialecte ghâ'emshahri, le dialecte bâboli, le dialecte âmoli, le dialecte nouri, le dialecte tchâloussi, le dialecte tonkâboni, le dialecte firouzkouhi, le dialecte ghasrâni, le dialecte elikâ'i.

Etant donné que les habitants des régions ouest de la province ont des rapports très fréquents avec la province voisine, le Guilân, le mâzandarâni a été influencé par la langue guilaki, langue locale des habitants de Guilân. En plus, du point de vue géographique, la province de Mâzandarân est divisée en deux territoires bien différents: la plaine s'étalant depuis les rives de la mer Caspienne jusqu'aux pentes nord d'Alborz et la région montagneuse qui abrite les sommets nord de la chaîne d'Alborz. Ces deux parties ont beaucoup de points de divergence sur différents points dont le climat, la nature, la société mais aussi et surtout les dialectes. La langue mâzâni parlée par les habitants des montagnes a été mieux préservée des influences extérieures et de ce fait, on peut y trouver de nombreux éléments originaux de la langue mâzandarâni.



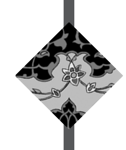
Illustration de *Maghâmât-e Hariri*

La langue mâzâni parlée par les habitants des montagnes a été mieux préservée des influences extérieures et de ce fait, on peut y trouver de nombreux éléments originaux de la langue mâzandarâni.

Il reste à dire que durant ces dernières décennies et suite à l'immigration des autres peuples iraniens vers la province de Mâzandarân, on voit le développement de certaines autres langues et dialectes dont le turc, le kurde, le semnâni, le khorâssâni, etc. dans les différentes parties de la province. C'est le cas pour la région de Galougâh à Behshahr où l'on s'exprime en langue turque. ■

Les Spahbads du Tabarestân à l’époque de l’invasion arabe

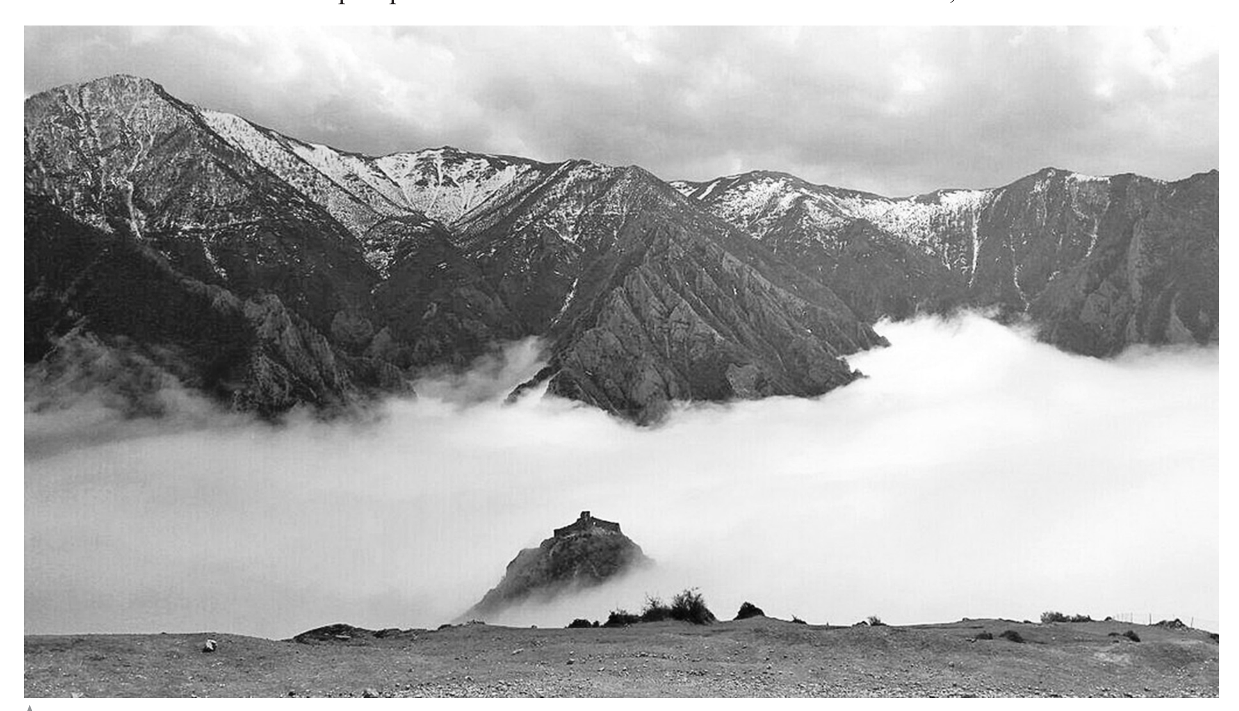
Babak Ershadi



Le déclin de la dynastie des Sassanides après la mort de l’empereur Khosro II (590-628), surnommé Parviz (le Victorieux), laissa les Perses dans une position de faiblesse dès le début de l’invasion arabe, vers 633, quand les musulmans envahirent la ville frontalière d’al-Hira. À l’époque de cette invasion, cette ville faisait partie de l’Empire sassanide, mais la quasi-totalité de ses habitants était membres de la tribu arabe des Lakhmides, vassaux des Sassanides depuis le Ve siècle. La Mésopotamie perse où se situait Ctésiphon, la capitale de l’Empire, était donc menacée. Les Perses se réunirent autour de leur nouveau roi, Yazdgard III, monté sur le trône un an plus tôt en 632.

La victoire de l’armée sassanide sur les troupes arabo-musulmanes en 634, lors de la Bataille du pont qui eut lieu sur l’Euphrate près de la ville de Koufa (Irak), fut importante, mais insuffisante pour mettre fin aux offensives des Arabes. La raison en est qu’à partir de 636, les Arabes vainquirent les troupes sassanides dans presque toutes les batailles décisives et réussirent à envahir Ctésiphon, la capitale sassanide évacuée par Yazdgard III.

La progression des troupes arabes vers l’est continua lentement mais sûrement. En 642, Yazdgard réunit une grande armée qui fut de nouveau vaincue par les Arabes à Nahâvand (à 60 km au sud de Hamedân, Ecbatane historique). Après cette défaite décisive, Yazdgard III ne put jamais réunir une armée capable d’arrêter l’invasion de l’Empire par les Arabes musulmans. Il fut assassiné en 651, date officielle de la fin



La forteresse Kanguelo à Savâdkûh (région montagneuse de la province du Mâzandarân).



Territoires sous contrôle omeyyade. Au sud de la mer Caspienne, le Tabarestân a toujours échappé aux Omeyyades.

de la dynastie des Sassanides.

Sous le deuxième calife, Omar ibn al-Khattab (634-644), les troupes arabo-musulmanes envahirent la Mésopotamie perse et la plupart des régions de l'ouest, du nord-ouest et du centre du plateau iranien. Les Arabes continuaient régulièrement leur progression vers le nord-ouest. Aux alentours de 674, les forces musulmanes avaient déjà conquis le grand Khorâssân (Afghanistan), la Transoxiane (sud de l'Asie centrale) et une partie de l'Inde.

Les possessions de la dynastie arabe des Omeyyades (661-750) allaient de l'Indus (Inde) jusqu'à la péninsule ibérique (Europe). Cependant, sur le littoral sud de la mer Caspienne, le Tabarestân, une partie petite, mais importante de l'Empire des Sassanides, échappa curieusement aux Arabes musulmans jusqu'à la fin du règne de la dynastie des Omeyyades.

* * *

Vers la fin du règne de la dynastie des Sassanides (224-651) et avant la conquête musulmane de la Perse (633-751), le Tabarestân (appelé Tapurestân à l'époque, en référence au Tapuriens, un peuple indo-européen d'origine scythe habitant cette région depuis le règne des Parthes arsacides) était une province de l'immense Empire sassanide. Le Tabarestân historique s'étendait au sud et au sud-est de la mer Caspienne, correspondant plus

La progression des troupes arabes vers l'est continua lentement mais sûrement. En 642, Yazdgard réunit une grande armée qui fut de nouveau vaincue par les Arabes à Nahâvand (à 60 km au sud de Hamedân, Ecbatane historique). Après cette défaite décisive, Yazdgard III ne put jamais réunir une armée capable d'arrêter l'invasion de l'Empire par les Arabes musulmans. Il fut assassiné en 651, date officielle de la fin de la dynastie des Sassanides.



Assiette en argent doré du VIIIe siècle. Découverte au Mâzandarân, elle date de l'époque des Spahbads sassanides qui gouvernaient la région lors de l'invasion arabe. Au centre, elle porte une inscription en écriture Pahlavi (moyen persan). Cette assiette est conservée au British Museum à Londres.

ou moins aux trois provinces modernes du Guilân, du Mâzandarân et du Golestân, et comprenait aussi une partie sud-ouest du Turkménistan actuel.

Cent ans avant la conquête musulmane de la Perse, l'empereur Khosro Ier (531-579) surnommé Anouchiravan (Âme immortelle) introduisit d'importantes réformes militaires au sein de l'Empire sassanide.

Jusqu'à cette période, les armées sassanides étaient sous le commandement unifié d'un officier supérieur nommé par le roi qui lui attribuait le titre d'«Iran Spahbad» signifiant littéralement «commandant des armées de l'Iran». Khosro Ier supprima ce poste supérieur et divisa les forces armées de l'Empire en quatre divisions. Il nomma un nouveau commandant à la tête de chaque division et lui offrit le titre de «Spahbad»[1]:

- Spahbad de la division de l'Est (Khorâssân, Kermân et Sistân),
- Spahbad de la division du Sud (Fârs et Khouzestân),
- Spahbad de la division de l'Ouest



Objet décoratif en or représentant l'emblème de la «Maison de Kâren» (ou Kâren-Pahlav) une famille aristocrate déjà établie aux époques arsacide et sassanide. Les membres de cette famille ont fondé des royaumes locaux et régné deux siècles durant dans le Tabarestân après l'invasion arabe. Cet emblème, représentant un aigle et sa proie, a été découvert à Nahâvand (province de Hamedân).

(Mésopotamie),

- Spahbad de la division du Nord (Basse-Médie et Azerbaïdjan).

Au moment de l'invasion, les deux divisions du Nord et de l'Est furent relativement moins impliquées dans les batailles contre les Arabes musulmans. Certaines parties de ces corps militaires conclurent une trêve avec les Arabes, avant même l'assassinat du dernier empereur sassanide, Yazdgard III. Ces corps militaires se retirèrent vers le Tabarestân, région montagneuse et stratégique plus facile à défendre. Dès le début de l'invasion arabe, trois gouvernements locaux apparurent au Tabarestân. Ces principautés furent gouvernées par des descendants de l'aristocratie sassanide (même arsacide) et réussirent à résister aux Arabes au moins jusqu'à la fin du règne des Omeyyades.

En 670 (50 de l'hégire), le fondateur de la dynastie des Omeyyades, Mu'awiya ibn Abi Sufyan, envoya Masqalah ben Habirah à la tête d'une troupe de dix mille hommes envahir le Tabarestân. Masqalah et tous ses hommes furent tués lors d'une bataille contre l'armée de Farroukhân le Grand. L'histoire de Masqala devint un proverbe dans la langue arabe qui signifie littéralement «Cela ne se fera pas avant le retour de Masqala du Tabarestân»[2] ou tout simplement «jamais». Dans la langue persane, cette histoire serait également à l'origine de l'expression «Aller là où l'Arabe n'en revient pas», signifiant «finir par un échec retentissant».

Étant donné leurs origines militaires, les gouverneurs de ces trois dynasties locales revendiquèrent le titre de «Spahbad» pour confirmer leur légitimité et proclamèrent l'indépendance. La résistance des Kârenvand, des Dâbuyides et des Bâvandides à l'invasion arabe contribua à la continuité de la culture, de la langue et des mœurs du monde iranien pendant la longue période de la conquête arabe de la Perse.



Pièces de monnaie en argent, avec inscription en pahlavi, datant du règne de Farroukhan le Grand (712-728), Spahbad de la dynastie des Gâvbarides au Tabarestân.



Pièces de monnaie en argent, avec inscription en pahlavi, datant du règne de Spahbad Khorshid (748-761), Spahbad de la dynastie des Gâvbarides au Tabarestân.

La dynastie des Kârenvand (550-1106)

Khosro Ier nomma un membre de la Maison de Karen gouverneur du Tabarestân vers 550. La Maison de Karen (ou Karen-Pahlav) était l'une des sept grandes familles de la noblesse iranienne aux époques Arsacide parthe et Sassanide perse.

Karen, fils de Sukhra (Qâren, dans les



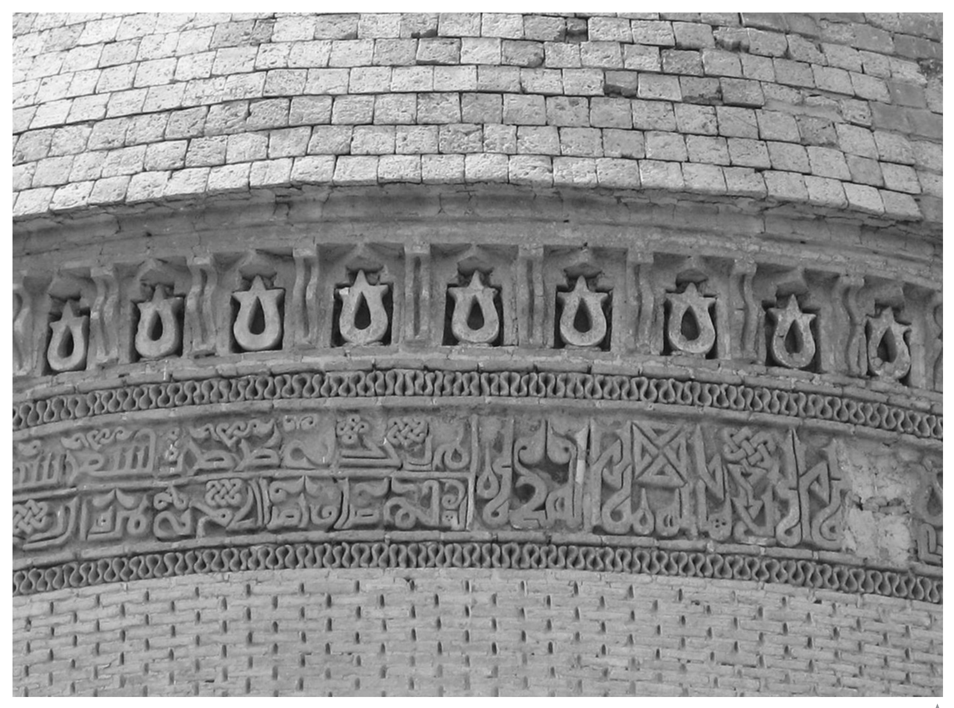
Grande caverne de Spahbad Khorshid à Savâdkûh où Spahbad Khorshid se réfugia après sa défaite face aux troupes califales.

documents islamiques) fut un Spahbad de la division de l'est des armées sassanides. En échange de ses services militaires, Khosro Ier lui offrit des terres au nord de la ville d'Amol au Tabarestân. Selon le célèbre historien de la période islamique, Tabari[3], le siège de la Maison de Karen-Pahlav se situait à Nahâvand (province de Hamedân) depuis la période médique.

Cent ans plus tard, dès 665, après la mort de Yazdgard III et la chute de



Tour de Lajin à Savâdkûh. Elle date du règne des Bâvandides. Ce monument compte parmi les rares édifices du début de la période islamique, qui sont décorés d'épigraphes à la fois en pahlavi et en arabe. Ce monument funéraire est situé au centre d'une fortification militaire en ruine.



Détail des épigraphes en arabe et en pahlavi sur la tour de Lajin à Savâdkûh.

l'Empire sassanide, un descendant de Karen, appelé Valash, gouverna sur l'est du Tabarestân, puis étendit son pouvoir vers l'ouest jusqu'à la fin du règne de la dynastie arabe des Omeyyades (750).

Les Spahbads les mieux connus de cette dynastie locale sont Vandâd Hormozd (765-815) et Mâzyâr (817-839).

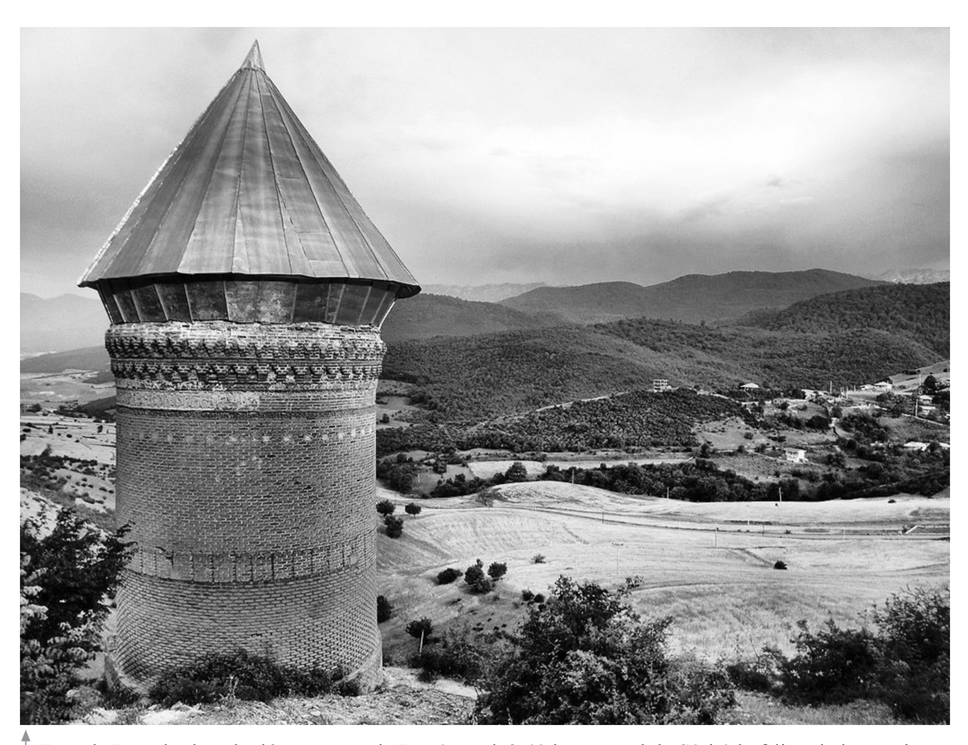
La dynastie des Dâbuyides, dit Gâvbaride (640-761)

En 642, en pleine invasion arabe, le dernier empereur sassanide Yazdgard III (632-651) nomma le jeune prince Gil Gâvbareh gouverneur local du Guilân (partie occidentale du Tabarestân historique).

Peu de temps avant l'assassinat de Yazdgard III (651), Gil Gâvbareh, un descendant du roi sassanide Jamasp (496-498), s'empara de facto du Mâzandarân (partie orientale du Tabarestân). Jusqu'à sa mort en 660, le prince sassanide résista aux offensives successives des armées califales et les empêcha de s'emparer du Tabarestân.

Après la mort de Gil Gâvbareh, son fils aîné hérita du titre de «Spahbad» et fonda au Tabarestân la dynastie Dâbuyide (parfois appelée Gâvbaride, en référence

En 670 (50 de l'hégire), le fondateur de la dynastie des Omeyyades, Mu'awiya ibn Abi Sufyan, envoya Masqalah ben Habirah à la tête d'une troupe de dix mille hommes envahir le Tabarestân. Masqalah et tous ses hommes furent tués lors d'une bataille contre l'armée de Farroukhân le Grand. L'histoire de Masqala devint un proverbe dans la langue arabe qui signifie littéralement «Cela ne se fera pas avant le retour de Masqala du Tabarestân»2 ou tout simplement «jamais».



Tour de Restek, dans le département de Donângueh à 40 km au sud de Sâri (chef-lieu de la province de Mâzandarân). Comme la tour de Lajin, elle porte des inscriptions en arabe et en pahlavi. Deux princes de la dynastie locale des Bâvandides y furent inhumés. Cet étrange édifice a été initialement construit pour marquer la place de la collision d'une météorite avec la terre en 852.

à son père). Son fils Farroukhân le Grand lui succéda en 712. Ce dernier guerroya contre les Arabes et les tribus turques et conquit une partie du Khorâssân en

Après la mort de Gil Gâvbareh, son fils aîné hérita du titre de "Spahbad" et fonda au Tabarestân la dynastie Dâbuyide (parfois appelée Gâvbaride, en référence à son père). Son fils Farroukhân le Grand lui succéda en 712.

avançant jusqu'à la région de Neyshâbour afin d'empêcher les armées califales de s'approcher du Tabarestân. Farroukhân le Grand (712-728) et Spahbad Khorshid (748-761) sont les deux Spahbads les plus connus de cette dynastie.

La dynastie des Bâvandides (665-1349)

La dynastie locale des Bâvandides fut fondée par Bâv vers 665, une quinzaine d'années après l'assassinat du dernier empereur sassanide, Yazdgard III. Bâv était le petit-fils du prince sassanide Kawus, fils de l'empereur Kavadh Ier (488-196 et 499-531). Sa famille gouvernait le Tabarestân avant 550, date de la nomination de Karen au poste de gouverneur de cette région par Khosro Ier, fils de Kavadh Ier. Les descendants de Bâv s'attribuèrent eux aussi le titre de Spahbad pour souligner leurs liens avec l'empire sassanide. Le souverain le plus célèbre de cette dynastie locale fut Shervin Ier (771-797).

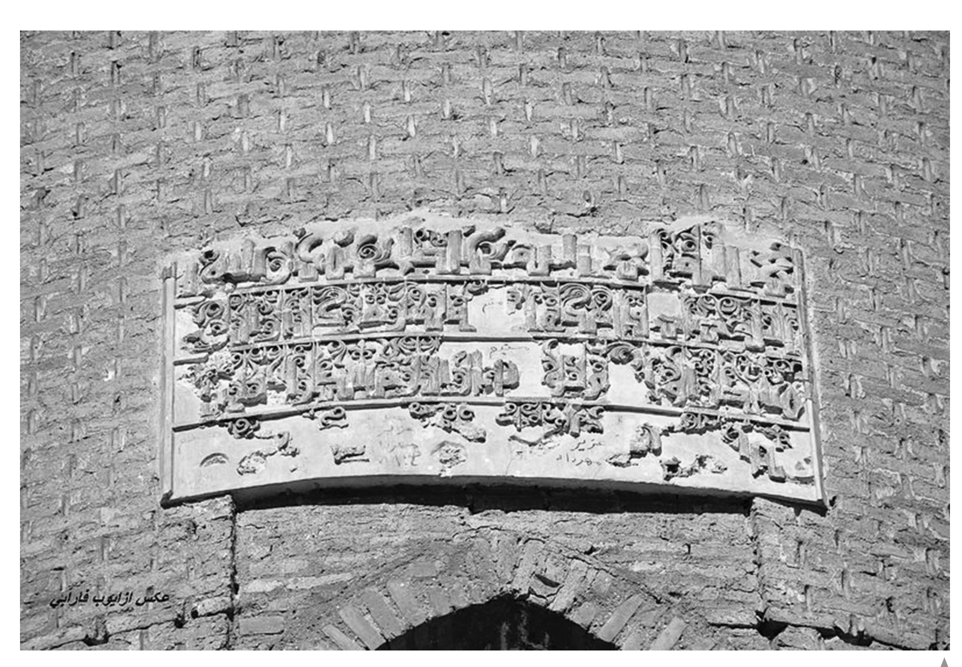
Les habitants du Tabarestân gardèrent pendant de longues décennies leurs croyances religieuses préislamiques et

l'islamisation de cette région se fit sensiblement plus tard que dans d'autres régions de l'Iran. Ainsi, le mazdéisme et le zoroastrisme perdurèrent donc au Tabarestân, tandis que petit à petit les habitants des zones situées près des régions conquises par les Arabes se convertissaient à l'islam.

Les conquérants arabo-musulmans durent attendre jusqu'au règne des Abbassides pour pouvoir s'infiltrer dans les différentes régions du Tabarestân. La dynastie des Omeyyades fut renversée en 750 après la défaite des troupes du califat face à l'armée d'Abou Muslim al-Khorassani (718-755), un musulman iranien originaire du Khorâssân soutenu par les Abbassides, chef de la rébellion contre les Omeyyades. À la suite de quoi, Al-Saffah (722-756) fonda le califat de la dynastie des Abbassides. Pendant le règne du troisième calife abbasside, al-Mahdi (775-785), les Abbassides établirent leur contrôle sur l'est et le nord de l'Iran. Al-Mahdi fut le premier calife arabe qui réussit à battre les troupes des Spahbads du Tabarestân.

Les habitants du Tabarestân gardèrent pendant de longues décennies leurs croyances religieuses préislamiques et l'islamisation de cette région se fit sensiblement plus tard que dans d'autres régions de l'Iran. Ainsi, le mazdéisme et le zoroastrisme perdurèrent donc au Tabarestân, tandis que petit à petit les habitants des zones situées près des régions conquises par les Arabes se convertissaient à l'islam.

Spahbad Khorshid, gouverneur zoroastrien du Tabarestân, avait établi de bonnes relations avec le deuxième calife abbasside, al-Mansour (756-775). Al-Mahdi en profita pour obtenir l'autorisation de Spahbad Khorshid pour que les troupes califales traversent le

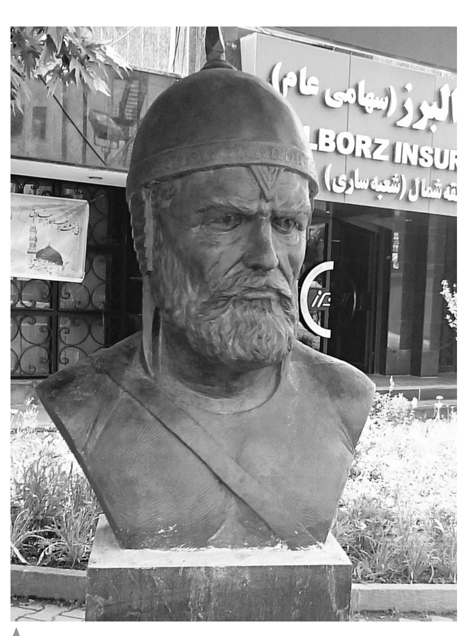


Inscriptions en arabe et en pahlavi de la tour de Restek (Donângueh, province de Mâzandarân).



La forteresse de Kanguelo à Savâdkûh. Construite initialement à l'époque sassanide, elle abritait probablement un temple mithriaque. Les Spahbads du Tabarestân, eux, en firent une forteresse défensive contre les troupes califales.

Tabarestân pour se rendre au Khorâssân. Dès 759, les troupes d'al-Mahdi entrèrent au Tabarestân et commencèrent à envahir les villes et les villages. Pendant près de deux ans (759-760), les troupes d'al-Mansour conquirent presque la totalité du Tabarestân et capturèrent les membres de la famille de Spahbad Khorshid. Ce dernier s'enfuit à Deylam (aujourd'hui dans la province du Guilân) et se donna la mort après l'échec de son plan pour se défaire de son serment d'allégeance aux Abbassides. Cet évènement marqua la chute de la dynastie locale des Dâbuyides.



Statue de Mâzyâr (817-839), chef de l'insurrection contre le calife abbasside al-Mu'tasim, à Sâri, chef-lieu de la province de Mâzandarân, dans une rue qui porte son nom.

En 760, les Abbassides firent du Tabarestân une nouvelle province de leur empire et installèrent un gouverneur arabe à Amol. Les Arabes musulmans contrôlaient surtout les plaines, tandis que la résistance se poursuivait dans les régions montagneuses du Tabarestân. Dans le même temps, l'islamisation de la région s'accéléra.

La grande rébellion du Tabarestân contre les conquérants arabes commença en 785, près de 25 ans après la mort de

Spahbad Khorsid, en raison du mécontentement général des habitants du Tabarestân contre les Abbassides.

Les habitants de différentes régions du Tabarestân choisirent Vandâd Hormozd, un descendant de la dynastie locale des Kârenvand, comme chef de la résurrection. Vandâd Hormozd réussit à réunir les chefs d'autres dynasties locales comme les Bâvandides et les autres familles descendantes des Sassanides pour mener la résistance contre les Abbassides.

Shervin Ier, de la dynastie locale des Bâvandides, fut désigné comme roi et Vandâd Hormozd devint son Spahbad (commandant de l'armée). Ils réussirent à organiser une résistance clandestine et à surprendre les Abbassides par une résurrection générale en mobilisant une grande partie de la population des villes et des villages. Les troupes de Vandâd Hormozd attaquèrent les bases et les casernes des Abbassides, tandis que dans les villes et les villages du Tabarestân la population procéda au massacre des Arabes. Certains documents arabes évoquent le massacre de près de 20 000 personnes en l'espace de quelques jours, de sorte qu'il ne resta plus d'hommes au service du pouvoir califal au Tabarestân. Les troupes du calife abbasside commencèrent une longue série d'expéditions militaires contre le Tabarestân jusqu'en 805 quand le cinquième calife abbasside, Hâroun al-Rashid (786-809), réussit à calmer la situation à l'aide de la famille iranienne musulmane des Tahirides au Khorâssân.

Le calife abbasside al-Ma'moun (813-833) chargea les Tahirides de gouverner le Tabarestân, mais très vite Mâzyâr, le dernier Spahbad de la dynastie locale des Kârenvand, organisa une dernière insurrection contre les forces califales sous le huitième calife abbasside al-Mu'tasim dès 838. À cette époque, Bâbak Khorramdin menait une révolte importante contre les Abbassides en Azerbaïdjân. Mais les deux mouvements furent finalement réprimés par les Arabes. La population, devenue progressivement musulmane, aspirait toujours à son indépendance, d'où son soutien, une trentaine d'années plus tard, aux Alavides, d'obédience zaydite. Les Alavides fondèrent leur dynastie au Tabarestân en 864 et y gouvernèrent plus de 60 ans jusqu'en 928. Ils ne furent plus remplacés par des Arabes ou leurs agents, mais par les premières dynasties iraniennes indépendantes comme les Bouyides. Malgré la domination des grandes dynasties voisines, les Spahbads de la famille Bâvandide réussirent à garder leur trône jusqu'à l'invasion des Mongols. ■

Dès 759, les troupes d'al-Mahdi entrèrent au Tabarestân et commencèrent à envahir les villes et les villages. Pendant près de deux ans (759-760), les troupes d'al-Mansour conquirent presque la totalité du Tabarestân et capturèrent les membres de la famille de Spahbad Khorshid.

1. «Sepahbod» en persan moderne, correspondant au grade de général d'armée dans la hiérarchie militaire contemporaine iranienne.

2. لا يكون هذا حتى يرجع مصقلة من طبرستان

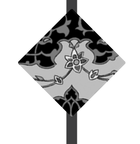
3. Abou Jaafar Mohammad ibn Jarir Tabari, (né en 839 à Amol au Tabaristan, mort en 923 à Bagdad) fut un historien et un commentateur du Coran. Il est resté célèbre pour son histoire universelle, *Chronique de Tabari, histoire des prophètes et des rois* et son commentaire du Coran, *Tafsir At-Tabari*. Il passa l'essentiel de sa vie à Bagdad et écrivit la majeure partie de son œuvre en arabe.

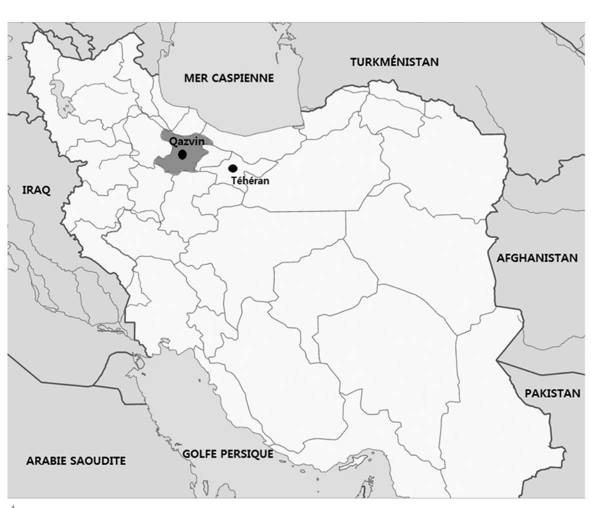


La Grande mosquée de Qazvin est l'une des mosquées les plus anciennes de l'Iran.

La Grande mosquée de Qazvin

Arash Khalili

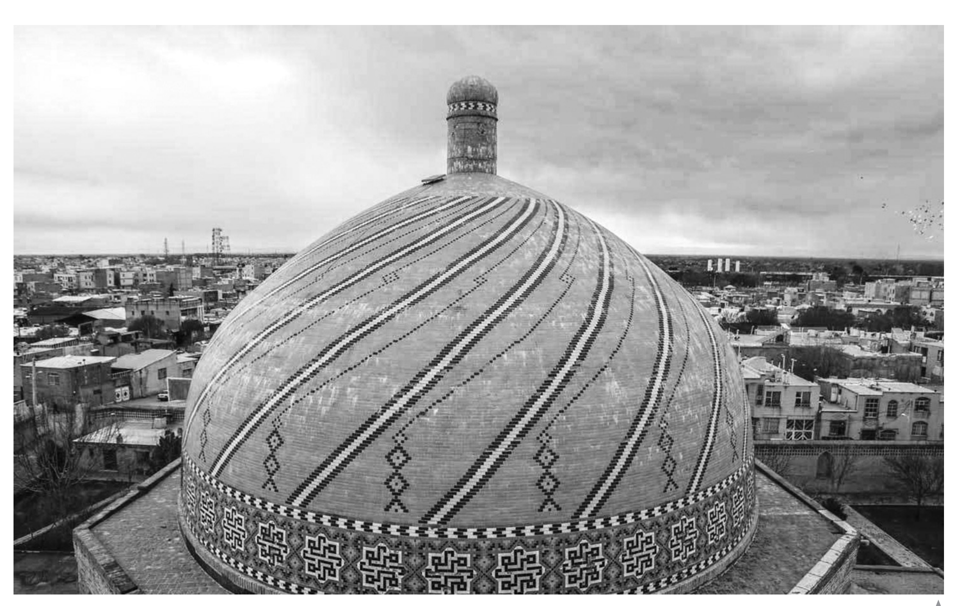




La ville de Qazvin, chef-lieu d'une province éponyme au nord de l'Iran, se situe à 150 kilomètres de la route de Téhéran, la capitale.

La Grande mosquée de Qazvin est l'une des plus anciennes mosquées du vendredi en Iran. Elle fut construite sur les fondations d'un temple de feu (*âtashkadeh*) sassanide. L'édifice actuel compte divers ajouts et réparations réalisés à différentes périodes. Le bâtiment initial de la Grande mosquée de Qazvin fut construit en 807 sur ordre du cinquième calife abbasside, Hâroun al-Rashid (786-809). Les deux iwans du nord furent ajoutés à l'époque de la dynastie des Seldjoukides qui régnèrent entre 1037 et 1194. La mosquée comptait deux iwans et correspondait ainsi au modèle plus ancien, bien que les premières mosquées à quatre iwans apparaissent en Irak à la même époque, c'est-à-dire sous le règne des Seldjoukides.

Au cours des rénovations des XIe et XIIe siècles, la section du dôme, le bâtiment des salles de prières, la



Le dôme de la Grande mosquée de Qazvin fut construit sous le règne de la dynastie des Seldjoukides.

cour et la salle qui portent des arcs furent ajoutés au bâtiment du IXe siècle. Le bâtiment fut entièrement rénové au XVIe siècle, puis au XVIIIe siècle pendant le règne de la dynastie safavide (1501-1732). Les iwans au sud et à l'ouest ainsi que le porche de l'entrée principale furent notamment ajoutés au cours de cette

L'édifice actuel compte divers ajouts et réparations réalisés à différentes périodes. Le bâtiment initial de la Grande mosquée de Qazvin fut construit en 807 sur ordre du Hâroun al-Rashid (786-809).



L'entrée principale de la Grande mosquée de Qazvin

période. De même, des ajouts et des rénovations furent effectués autour de la Grande mosquée de Qazvin au XIXe siècle, sous le règne de la dynastie des Qâdjârs. La Grande mosquée de Qazvin fut construite en briques. La décoration en carreaux de céramique fut ajoutée au bâtiment à une date ultérieure. La mosquée actuelle a un plan de quatre iwans. Un iwan se trouve au milieu de chaque façade de la cour. Au nord et au sud de la cour, il existe deux espaces couverts situés symétriquement l'un face à l'autre. Des arcades furent construites entre les iwans.

L'iwan méridional fut construit sur ordre du grand empereur par le monarque safavide, Shâh Abbâs II



Une épigraphe en pierre portant sur des droits du commerce et les décrets du gouverneur de Qazvin. Datant de 1081 de l'hégire (1670), cette épigraphe date de l'époque du règne de la dynastie des Safavides.

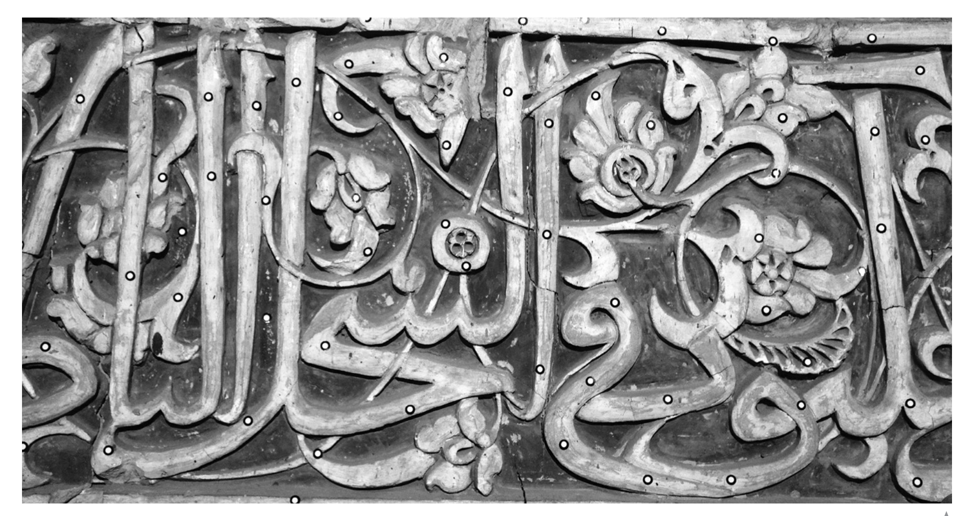


L'iwan du nord de la grande mosquée de Qazvin

(1642-1666). Cet iwan est très grand et imposant. Il est l'un des plus beaux iwans de tout l'Iran. Derrière cet iwan se trouve une salle de prière, où se situe la section carrée en face du mihrab surplombé par le dôme.

Le dôme de la Grande mosquée de Qazvin a un diamètre de 4 mètres et date de la période seldjoukide. L'espace carré qui se situe sous le dôme monte avec

Le dôme de la Grande mosquée de Qazvin a un diamètre de 4 mètres et date de la période seldjoukide. L'espace carré qui se situe sous le dôme monte avec plusieurs arcs pour arriver à la forme circulaire du dôme. Cette forme carrée devient un octogone au niveau des voûtes tronquées qui supportent le dôme.



Une bande d'inscriptions calligraphiées de la Grande mosquée de Qazvin

plusieurs arcs pour arriver à la forme circulaire du dôme. Cette forme carrée devient un octogone au niveau des voûtes tronquées qui supportent le dôme. Ces arches sont reliées à plusieurs autres voûtes sur les façades. Des décorations en briques sont visibles à l'extérieur du dôme.

L'iwan méridional de la Grande mosquée de Qazvin comporte deux étages. Derrière cet iwan, il y cinq salles auxquelles on peut accéder par des escaliers. L'iwan méridional est recouvert d'une forme de bosse ronde et peu profonde, semblable à un faux dôme. Le dôme est recouvert d'une deuxième coquille à l'extérieur.

L'iwan occidental de la Grande mosquée de Qazvin fut construit sous le règne du



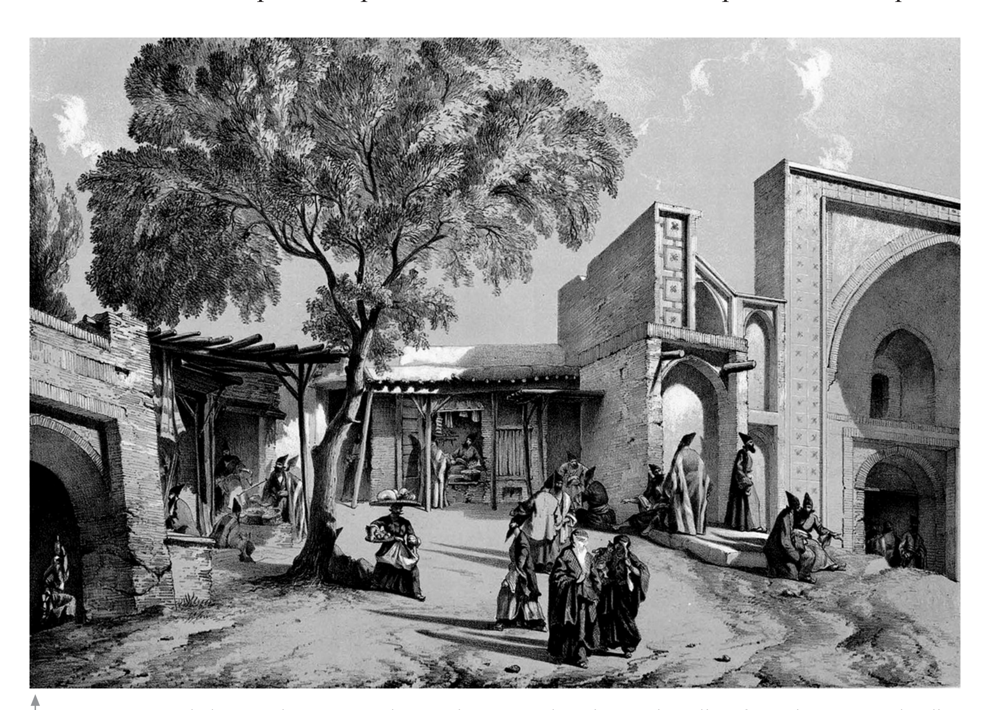
Le dôme se situe derrière l'iwan du sud de la mosquée.

roi safavide Shâh Soleymân Ier (1666-1694). Les couloirs des deux côtés de l'iwan occidental, dans l'axe nord-sud, permettent d'accéder à l'arrière de l'iwan.

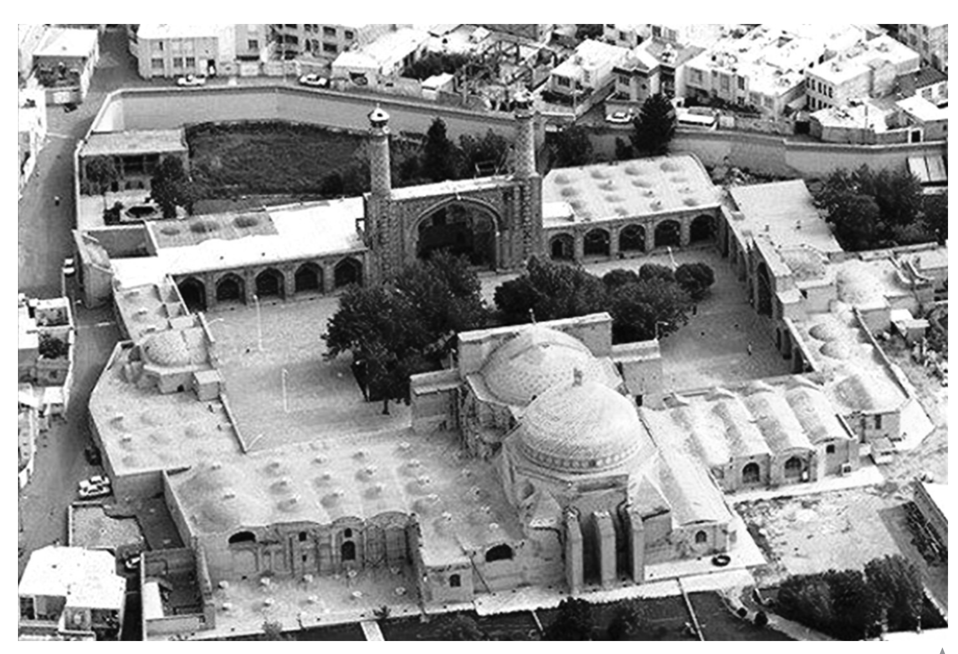
D'après certains documents, l'iwan du nord aurait été construit sur ordre de Shâh Tahmasp Ier (1524-1576), deuxième empereur de la dynastie des Safavides. Ce fut lui qui transféra, pour des raisons stratégiques et politiques, la capitale de la dynastie safavide de Tabriz à Qazvin.

D'après certains documents, l'iwan du nord aurait été construit sur ordre de Shâh Tahmasp Ier (1524-1576), deuxième empereur de la dynastie des Safavides. Ce fut lui qui transféra, pour des raisons stratégiques et politiques, la capitale de la dynastie safavide de Tabriz à Qazvin. Cet iwan fut rénové plus tard pendant le règne des Qâdjârs au XIXe siècle. L'iwan du nord est élevé au-dessus des autres parties de la cour. Deux minarets se situent à ses deux côtés. Des décorations stylisées se trouvent sur les murs internes des iwans. Les surfaces sont recouvertes de panneaux de carreaux émaillés. Pour accéder à la grande porte, l'entrée principale de la mosquée, il faut traverser un couloir situé au milieu de la façade orientale. Au milieu de la cour, on trouve une petite fontaine. Les eaux usées de la fontaine sont dirigées vers l'extérieur par un petit canal situé sous l'iwan oriental. La Grande mosquée de Qazvin fut construite en briques. Certaines inscriptions de la mosquée furent recouvertes de panneaux de carreaux plus tardivement. Le mihrab se trouve au milieu du mur sud du bâtiment et indique la direction de la Kaaba à La Mecque. Le mihrab et le minbar sont tous deux en pierre.

Des bandes d'inscriptions de haute qualité



Bazar et entrée de la Grande mosquée de Qazvin, œuvre du peintre orientaliste français Eugène Flandin, dessiné vers 1840.



La Grande mosquée de Qazvin se situe dans le centre historique de la ville, tout près du grand bazar.

sont écrites en calligraphie coufique et thuluth.

Khumartash, un ministre du sultan seldjoukide Mohammad Ier (1082-1118) fut un mécène de la Grande Mosquée de Qazvin. Il y fit construire une maqsura qui porte toujours son nom. La maqsura est un élément de l'architecture islamique et désigne un espace privé, de petite taille, consacré à la prière du souverain ou du gouverneur dans une mosquée. Cet espace privé peut être ou non clos. Khumartash offrit plusieurs autres œuvres de bienfaisance à la mosquée. Il y a plusieurs inscriptions qui font référence à ces œuvres. Le nom de Khumartash est mentionné sur la plupart des inscriptions, tandis que le nom du sultan ne figure que sur deux inscriptions. L'une d'entre elles décrit les travaux du dôme en ces termes: «Ce dôme a été complété par l'Assistant du Juste Roi, Grand Sultan, Souverain des Arabes et des Perses, Abu Shuja Muhammad bin Malik Shâh, Émir des croyants. Que Dieu augmente ses victoires. Il a été complété sous l'administration de l'Assistant du roi et Commandant des armées, Abou Mansour Khumartash bin Abdullah.»

En 2013, le minaret oriental de la Mosquée a été restauré. À cette même occasion, l'Organisation du Patrimoine culturel, de l'Artisanat et du Tourisme de la province a inauguré un musée de la pierre et de la poterie dans une salle de prière à l'ouest de la Grande Mosquée de Qazvin. ■

Khumartash, un ministre du sultan seldjoukide Mohammad Ier (1082-1118) fut un mécène de la Grande Mosquée de Qazvin. Il y fit construire une maqsura qui porte toujours son nom. La maqsura est un élément de l'architecture islamique et désigne un espace privé, de petite taille, consacré à la prière du souverain ou du gouverneur dans une mosquée.

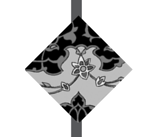
Hammershøi, le maître de la peinture danoise

Musée Jacquemart-André, Paris

14 mars-22 juillet 2019

Un immense silence, un temps suspendu, un ailleurs…

Jean-Pierre Brigaudiot



Le contexte d'apparition de cette œuvre picturale montrée au musée Jacquemart-André fut le Danemark, ce petit pays situé au nord de l'Allemagne, face à la Suède, petit pays marqué par la mer et par son climat, pays peu peuplé à la jonction entre dix-neuvième et vingtième siècles. Chez Vilhelm Hammershøi (1864-1916), la peinture figure des scènes d'intérieur: son habitation, c'est ce qui retient avant tout l'attention. Il y a également des paysages, des édifices danois ou de capitales européennes, des portraits et des nus. Dans un autre article publié dans la Revue de Téhéran de ce mois (p. 38) consacré au Cavalier Bleu – Blaue Reiter - et aux œuvres de Marc et Macke, relatant l'actuelle exposition au musée de l'Orangerie, à Paris, donc concernant à peu près la même période à cheval sur le dix-neuvième et le vingtième siècle, il n'est question que de fureur et de couleur propres à l'Expressionnisme surgissant. Ici, avec Hammershøi, il est question de silence, de dépouillement, de tons rompus, de gris discrètement teintés, de géométrie des espaces, tout cela empreint d'une morosité sereine. Le contexte historique de ce que montrent les deux expositions est pourtant celui de révolutions en matière d'art, révolutions qui se sont succédé avant tout comme rejets de l'art académique et comme recherche d'autres modalités d'existence des arts. Lorsque Hammershøi produit son œuvre, si à part soit-elle de ces mouvements qui ont tant agité et bouleversé l'art, le monde de l'art et la notion d'art, elle apparait comme se situant hors cette agitation, n'adhérant ni peu ni prou aux grands courants que furent par exemple l'Impressionnisme, le Fauvisme, le Symbolisme puis le Cubisme. Pourtant, Hammershøi connaissait ces courants de l'art qui lui était contemporain; ce fut donc un choix objectivé en même temps que déterminé par son environnement artistique régional que de peindre une autre peinture, celle qui est exposée au musée Jacquemart-André.



Intérieur avec une femme debout

Silence et dépouillement

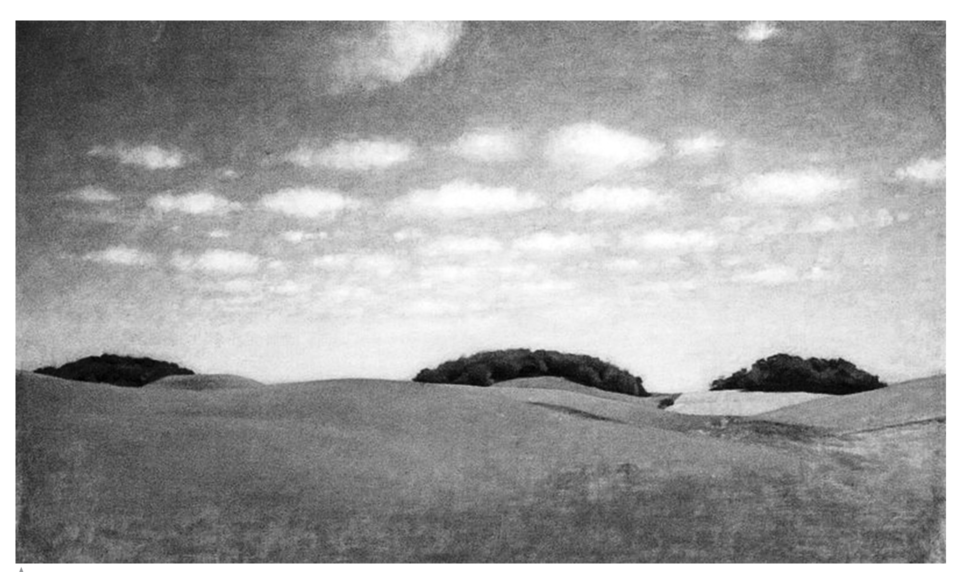
Quel que soit le genre, quel que soit le sujet, scène



Vue de l'exposition des œuvres de Hammershøi , musée Jacquemart-André, Paris

d'intérieur, cités ou paysage, la peinture reste identique à elle-même, définitivement identifiable, comme peut l'être un tableau impressionniste ou comme peut l'être un tableau cubiste. Le peintre applique des modalités de figuration du monde qui en retour caractérisent celui-ci: au plan du perçu et du ressenti ce sont le silence et le dépouillement qui priment. Silence des paysages quelque peu désolés et dénués de présence humaine; pour autant ce sont des paysages façonnés et structurés par l'homme: alignements des arbres le long des routes, découpage des champs, par exemple. Silences des sites avec églises: point de passants, repli sur la métaphore du bâti où il va de soi que l'homme est l'auteur. Silence surtout, inénarrable, avec les scènes d'intérieur, où la figure humaine est bien là tournant le dos, lisant, assise, figure qui le plus souvent ne regarde point le spectateur. Et lorsqu'il s'agit de portraits de groupe, les protagonistes sont là, assis, simplement assis sans converser et s'ils semblent vous regarder, ils ne semblent point vous voir. Les scènes d'intérieur sont avant tout celles de la maison d'Hammershøi, tout y est soigneusement rangé, il y a peu de meubles, la géométrie du bâti est confirmée et commentée par la lumière qui pénètre les espaces. Cette lumière se répand en douceur, traitée, comme tout ce que peint Hammershøi, en touches fines et en une gamme de gris et dont il résulte un velouté si typique de son œuvre. Ces œuvres figurant des espaces intérieurs témoignent d'une indéniable affinité avec

Avec Hammershøi, il est question de silence, de dépouillement, de tons rompus, de gris discrètement teintés, de géométrie des espaces, tout cela empreint d'une morosité sereine.



Landscape from Lejre

certaines photos de Kiarostami, une texture tendre, une lumière qui rompt la pénombre… Dans cette peinture de l'artiste danois, nul ne dit quoi que ce soit et pour qui connait le climat de ces pays du nord de l'Europe, on y retrouve cette vie scandée par la succession des jours et le calme de vies bien réglées, sans excès ni événements bouleversants, du moins à l'époque de Hammershøi. Peinture de silence, dépouillement – au contraire de la surcharge mobilière, par exemple -, à cela s'ajoute ce travail de la couleur propre au peintre: jamais un ton au dessus de ce qui est bienséant!

> Cette lumière se répand en douceur, traitée, comme tout ce que peint Hammershøi, en touches fines et en une gamme de gris et dont il résulte un velouté si typique de son œuvre. Ces œuvres figurant des espaces intérieurs témoignent d'une indéniable affinité avec certaines photos de Kiarostami, une texture tendre, une lumière qui rompt la pénombre...

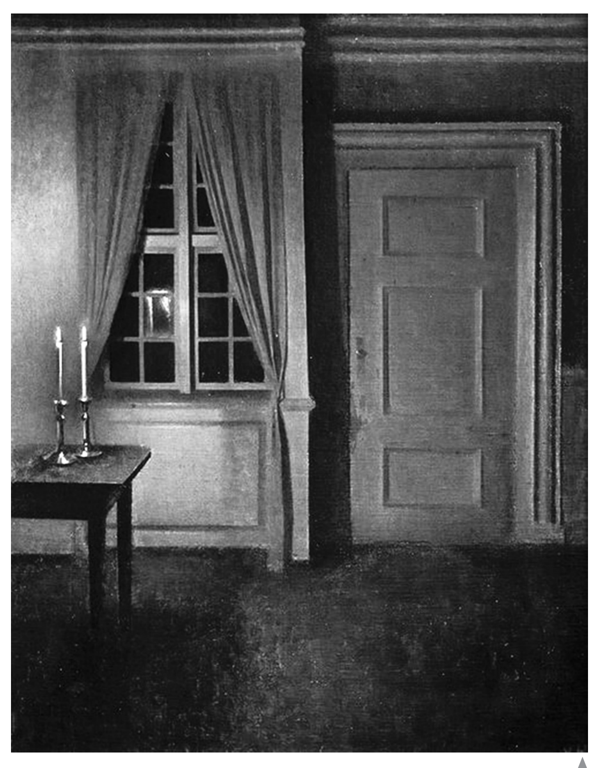
Des gris subtilement travaillés.

La couleur dominante de l'œuvre, quel que soit le sujet traité, est un certain gris velouté, ou un incertain gris que les mots ne sauraient vraiment expliquer. Un gris dont la facture n'est pas si loin de celle d'une peinture impressionniste comme celle de Renoir. Mais la couleur est ici délaissée au profit d'une palette faite de camaïeux très tactiles où l'objet, la figure humaine, le bâti et la lumière sont réunis en un seul monde sensible où le temps passant est là, très présent, inexorable, témoin et acteur de la vie. Ces camaïeux, ces caractéristiques des gris traités en une texture légère – la pâte picturale n'est ni transparente ni épaisse - contribuent à doter cette peinture de son identité où l'organique (l'humain), le minéral, le bâti et la lumière sont réunis et cohabitent en harmonie.

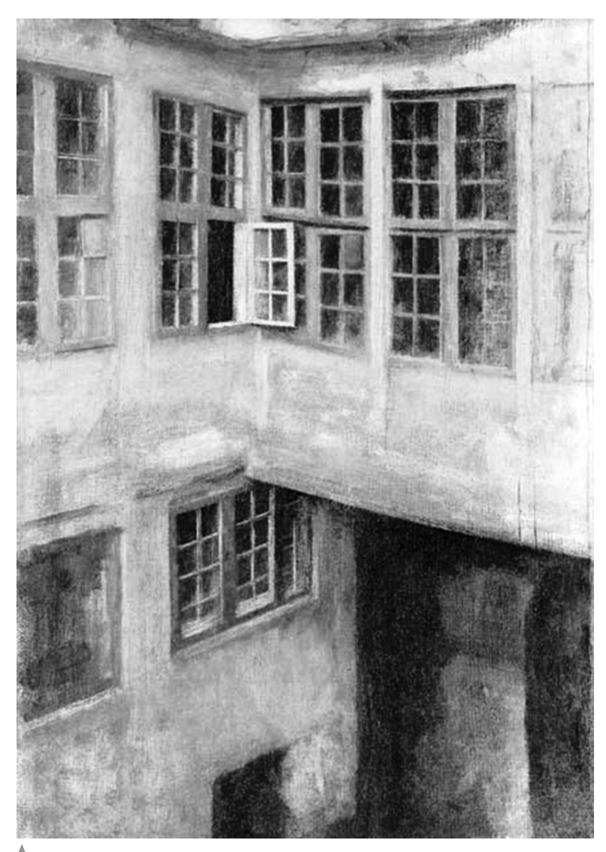
La figure humaine

Elle est d'une certaine façon toujours

mise à distance du spectateur, que ce soit comme figure présente dans un intérieur ou que ce soit un nu, un portait de groupe ou le portrait d'une personne, elle ne semble jamais voir celui qui la regarde, restant en un autre monde où le temps s'est arrêté: temps du spectateur et temps de l'être humain représenté ne se rencontrent pas. Par ailleurs, pour les figures humaines, comme pour affirmer davantage encore leur indifférence au fait d'être représentées, alors qu'être peint est un événement peu ordinaire, leur représentation est fréquemment une vue de dos où

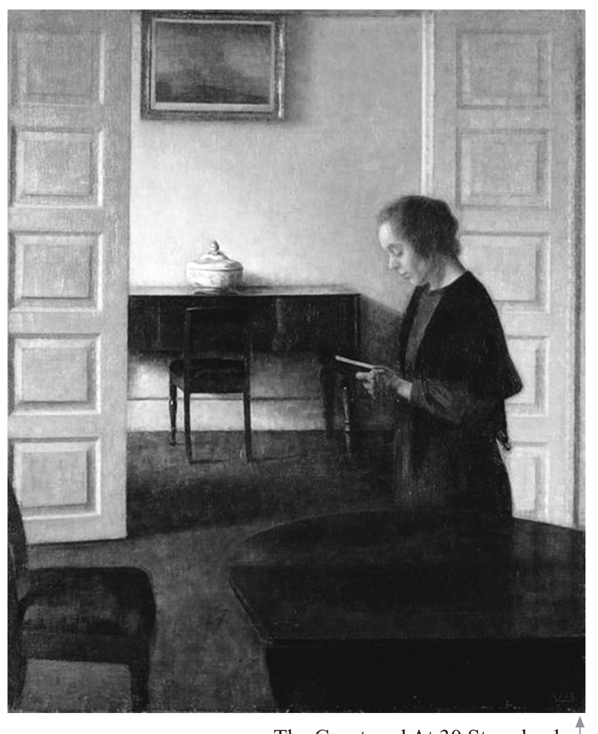


Intérieur with two Candles



The Courtyard At 30 Strandgade

ces personnes vaquent à des occupations quotidiennes, banales et fonctionnelles. La peinture, comme la photo, suspend le passage du temps et son monde figuré se situe définitivement ailleurs qu'au présent. L'art d'Hammershøi n'est certes pas indifférent à la photographie, ce sont deux arts où le figuré est conjugué au passé simple, ceci en



The Courtyard At 30 Strandgade

Il œuvra au cœur d'une «école» danoise qui a marqué son époque et son aire géographique par sa modernité, une autre modernité que celle de l'histoire de l'art fabriquée et toujours enseignée, une modernité peut-être à-temporelle et silencieuse faisant écho à l'esprit danois et peut-être davantage à celui de ces pays du nord de l'Europe, à une manière de vivre très intériorisée, pudique et néanmoins fondée sur une forte sensibilité.

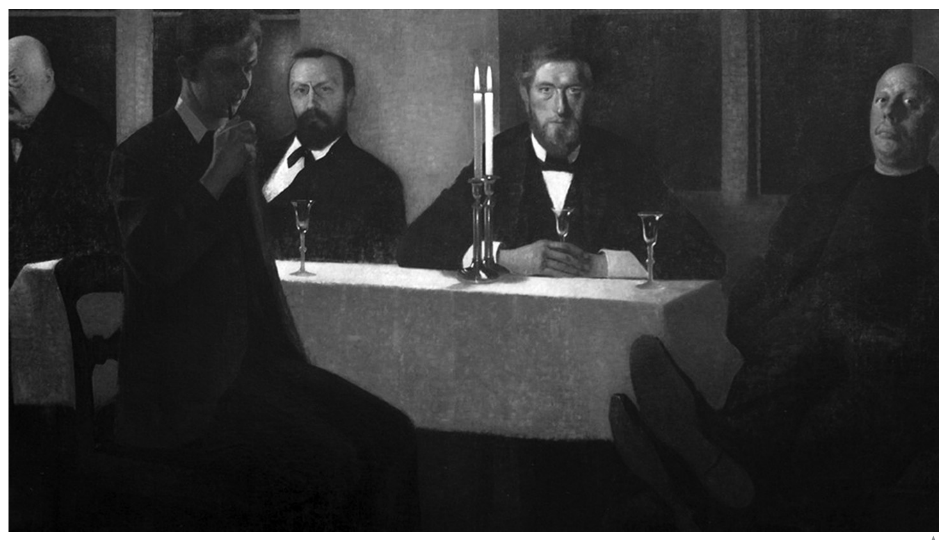
opposition aux mouvements artistiques contemporains de l'artiste danois où la peinture, prenant ses distances par rapport à la photo, manifeste un besoin irrépressible de s'exposer en tant que médium. Bref, elle ne veut plus se faire oublier derrière ce qu'elle est supposée figurer, elle s'affirme comme médium, pâtes, couleurs, teintes. D'autre part, la peinture d'Hammershøi est à rapprocher, au moins en certaines de ses caractéristiques, de celles d'autres peintres qui l'ont précédé, son patrimoine artistique et historique, et on ne peut, lorsqu'on parle de silence, de lumière, d'espaces intérieurs, ne pas croiser l'œuvre de Vermeer de Delft, cette ville de Hollande, si proche du Danemark. Scènes du quotidien où l'être se surpasse en une transfiguration de ce qu'il est d'ordinaire; la peinture le met en gloire en tant que fondement essentiel de notre monde ou de notre manière de le vivre.

Une peinture du banal transcendée par la peinture elle-même

Hammershøi est donc un peintre du quotidien, il est certes resté à l'écart des grandes révolutions artistiques du début du vingtième siècle. Cependant, il œuvra



Rayon de soleil dans le salon III



Five portraits

au cœur d'une «école» danoise qui a marqué son époque et son aire géographique par sa modernité, une autre modernité que celle de l'histoire de l'art fabriquée et toujours enseignée, une modernité peut-être à-temporelle et silencieuse faisant écho à l'esprit danois et peut-être davantage à celui de ces pays du nord de l'Europe, à une manière de vivre très intériorisée, pudique et néanmoins fondée sur une forte sensibilité. Une peinture réservée, sans bruit ni révolte.

Hammershøi, peintre des plus notoires dans son aire d'appartenance géographique et spirituelle

Si cet artiste est peu connu du public de l'art, il n'en fut pas moins un artiste fort notoire en son pays et dans le contexte des pays de l'Europe du nord. Il glana nombre récompenses tant au Danemark, où il fut une figure marquante de l'art de son temps, qu'en d'autres pays d'Europe, dont la France, l'Italie et la Grande-Bretagne où il voyagea et séjourna, fréquenta les grands musées, rencontra tant les œuvres de l'histoire que celles de son temps. On peut sans doute en conclure qu'il ne fut point un artiste singulier isolé à Copenhague comme en une province lointaine, mais qu'il œuvra à la mesure de son temps, ayant effectué ses propres choix en tant qu'artiste et en tant qu'individu.

Est-ce la représentation d'un rêve, d'un monde idéalisé ou une représentation objective?

Mais.

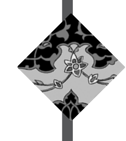
Au-delà d'un possible enchantement, une question se pose néanmoins, peut-être, au visiteur quant à l'ordre familial et social que la peinture d'Hammershøi donne à voir: quiétude, silence, propreté: est-ce la représentation d'un rêve, d'un monde idéalisé ou une représentation objective? Quelle pourrait être une interprétation psychanalytique de cette œuvre d'Hammershøi? La peinture, comme la photo le fait par ailleurs, comme l'histoire et le conte, organise et décide de ce qu'elle montre du monde, elle recrée un monde. ■

Franz Marc/August Macke: L'aventure du cavalier Bleu

6 mars-17 juin 2019, Musée de l'Orangerie, Paris

Deux artistes expressionnistes

Jean-Pierre Brigaudiot



Deux artistes, brièvement acteurs de la modernité.

Il s'agit ici d'une exposition rétrospective qui réunit deux artistes allemands profondément liés d'amitié dont la carrière parmi les expressionnistes du début du vingtième siècle a été particulièrement brève car brutalement interrompue par leur mort au combat, celui qui opposa l'Allemagne et la France, durant la terrible et meurtrière Grande Guerre (1914-1918). Franz Marc, né en 1880, est mort à trente-six ans; August Macke, né en 1887, est mort à vingt-sept ans. Autant dire que leur œuvre, si marquante fut-elle d'un moment important de l'art moderne, l'Expressionnisme, n'a pu atteindre la maturité dont elle était prometteuse. Cependant cette rétrospective, assez largement fournie en œuvres, des peintures essentiellement, rend clairement compte de ce que fut l'art de ces deux peintres dans le contexte de ce groupe du Cavalier Bleu dont ils furent les principaux protagonistes.

Pour situer ces deux artistes sur la scène artistique moderne du début du vingtième siècle, on peut dire que leur parcours va prendre son essor depuis des formations académiques où le métier de peintre était enseigné de manière traditionnelle: longs apprentissages techniques du dessin et de la couleur, construction du tableau selon des règles bien établies dans cette Europe de la fin du dix-neuvième siècle. À cette époque, ont déjà surgi et remis en cause l'art académique des mouvements artistiques aussi différents des uns des autres que le Symbolisme, l'Impressionnisme ou le Fauvisme. La démarche de Cézanne a généré une cascade de conséquences déterminantes pour certains mouvements modernes nés au début du vingtième siècle. Dans ce bouillonnement surgiront le Cubisme et ses épiphénomènes dont l'Orphisme, un cubisme coloré dont l'inventeur fut Robert Delaunay. Ces mouvements ou groupes d'artistes revendiquent avec détermination un art nouveau, libre de lui-même et des traditions pluriséculaires comme de ce qui le définissait: l'Église, l'Académie depuis la Renaissance et les règles de la perspective, par exemple. Autrement dit, l'art veut ne plus être au service d'une réalité figurée de manière convenue pour se faire rêves, pour s'inventer et réinventer



At the Garden Table 1914, August Macke

Le parcours des salles d'exposition témoigne de nombreuses proximités, plus ou immédiates et flagrantes de leur peinture avec celle des Fauves et des Nabis, avec Cézanne et Picasso, avec Robert Delaunay. Il témoigne en même temps de singularités propres à chacun de ces deux artistes que sont Macke et Marc.

en tant que phénomène autonome, loin d'une figuration plus ou moins soumise au réel visible, jusqu'à devenir expression d'un ressenti, jusqu'à quitter le réel conventionnel ou objectivé pour une abstractisation, ou une perte de la figuration des univers formels au profit de la pure géométrie. Les deux peintres présentés au Musée de l'Orangerie, Franz Marc et August Macke ont vécu l'émergence de ces mouvements artistiques et ont adhéré à ceux-ci, ils ont été des acteurs incontournables de ce groupe artistique allemand en même temps qu'international appelé Cavalier Bleu (Blaue Reiter). Le parcours des salles d'exposition témoigne de nombreuses proximités, plus ou immédiates et flagrantes de leur peinture avec celle des Fauves et des Nabis, avec Cézanne et Picasso, avec Robert Delaunay. Il témoigne en même temps de singularités propres à chacun de ces deux artistes que sont Macke et Marc.



Three Girls in yellow 1913, August Macke



Türkishes Cafe 1914, August Macke



The Fashion Store 1914, August Macke

Expressionnismes

Pour sommairement définir l'expressionnisme en peinture, tel qu'en lui-même, il témoigne d'une volonté d'expression de soi, expression du ressenti du monde, expression de la douleur existentielle, lesquelles s'opposent à l'élaboration traditionnelle

Lorsque Marc et Macke se mettent à l'œuvre, l'Impressionnisme cède peu à peu la place, lui-même en tant que mouvement subversif qui aura vanté une indéniable beauté du monde qu'il figure mais à la marge duquel siège Van Gogh, lui-même auteur d'une peinture de forte expressivité marqué d'onirisme.

de l'œuvre fondée, dans la tradition académique, sur une indéniable rationalité et un ensemble de règles établies. Lorsque Marc et Macke se mettent à l'œuvre, l'Impressionnisme cède peu à peu la place, lui-même en tant que mouvement subversif qui aura vanté une indéniable beauté du monde qu'il figure mais à la marge duquel siège Van Gogh, lui-même auteur d'une peinture de forte expressivité marqué d'onirisme. D'autre part, le Cubisme va surgir et de cette vision déconstructiviste à du réel de sa phase dite analytique, va émerger l'essentiel de l'abstraction géométrique.

L'art prend aujourd'hui des directions que nos pères étaient loin de rêver; devant les œuvres nouvelles, on est comme plongé dans un rêve où l'on entend les cavaliers de l'Apocalypse fendre les airs; on sent une tension artistique gagner toute l'Europe. De toutes parts, de nouveaux artistes s'adressent des signes: un regard, une poignée de main suffisent pour se comprendre!

Franz Marc, *Almanach du Blaue Reiter,* janvier 1912.

Réinventer l'art

Cette citation donne le ton de l'époque, celle d'un bouillonnement artistique européen où artistes et expositions circulent de toutes parts, de capitale en capitale, créant un indéniable enthousiasme, suscitant chez bon nombre d'entre eux un désir profond de changer l'art, de lui donner un nouveau ou de nouveaux sens en tant qu'art et en tant que phénomène au cœur de la société. Cependant, ce bouillonnement prend également ses sources ailleurs que dans l'art qui lui est contemporain et proche, il manifeste un vif intérêt pour des formes d'art d'autres civilisations alors dites primitives, pour l'expression enfantine,

pour l'art des fous, pour un art islamique avec ce qu'il représente comme Orientalisme et comme profusion ornementale.

Macke et Marc sont parmi les fondateurs du groupe artistique international puis de l'Almanach Blaue Reiter (le Cavalier Bleu), laquelle revue est à la fois un outil de diffusion des nouvelles idées et des nouvelles formes de l'art marquées notamment par les suites de l'Impressionnisme ainsi que par Cézanne, Gauguin et Van Gogh. Marquées par le Symbolisme et sans doute par la psychanalyse qui se répand alors. Deux expositions qui se sont tenues à Munich, en 1912 et en 1913 à Berlin sous ce label du Blaue Reiter vont regrouper des artistes comme Derain, Klee, Picasso et le Douanier Rousseau, tout un programme subversif en matière d'art. La visite de l'exposition de l'Orangerie montre les différences propres aux œuvres respectives de Macke et de Marc, tant au plan coloristique qu'au plan de la matière picturale et enfin qu'au plan des sujets traités. L'un, Marc va très notamment créer un monde peuplé d'animaux, dénué de toute présence humaine, monde sans doute édénique, monde de rêve où pour le visiteur surgit, en estompe, l'œuvre de Chagall –le rêve et la couleur-, l'autre, Macke va user de couleurs plus intenses pas si loin de celles de Derain ou de Gauguin, en même temps que développer des sujets plus variés. Mais ce qui marque leur œuvre, si brève fut-elle c'est cette esthétique cézanienne et cubiste associée à l'Orphisme de Robert Delaunay. Cet art de Macke et Marc est un art des circulations, tant celles des artistes que des idées où chacun élabore son monde pictural avec ses

Cet art de Macke et Marc est un art des circulations, tant celles des artistes que des idées où chacun élabore son monde pictural avec ses propres caractéristiques et ses rencontres, monde pictural néanmoins partagé ou ayant plus ou moins d'accointances avec telle ou telle œuvre contemporaine.



Blue Horses 1911, Franz Marc



Cheval Bleu 1912, Franz Marc



Deer in the Forest II 1914, Franz Marc

propres caractéristiques et ses rencontres, monde pictural néanmoins partagé ou ayant plus ou moins d'accointances avec telle ou telle œuvre contemporaine. Cela saute aux yeux dans le parcours de visite de l'exposition. L'époque est réellement celle d'échanges et d'apports, d'emprunts, d'adhésions à d'autres formes et à d'autres représentations de ce que peut ou devrait être l'art.

Un expressionnisme tranquille

Ici, avec Macke et Marc nous avons des œuvres d'une expressivité relativement peu brutale, en tout cas par rapport à certains autres expressionnismes, allemands ou autres, appartenant à divers mouvements et tendances notoires: Munch, Derain, Vlaminck, par rapport au Van Gogh tardif ou Ensor, Rouault, Soutine, Schiele. Les couleurs sont bien souvent relativement douces, surtout lorsque ces deux artistes

42

opèrent dans une esthétique liée au cubisme analytique, celui des multiples facettes. Pour d'autres œuvres, la couleur est bien plus dense et renvoie tant aux Nabis qu'à Kandinsky, par exemple. Cependant, l'exposition permet de découvrir ou redécouvrir l'un des aspects de l'Expressionnisme de la première moitié du vingtième siècle, celui d'un de ses territoires d'émergence. Il s'agit donc d'un premier expressionnisme reconnu et désigné comme tel.

L'exposition permet de découvrir ou redécouvrir l'un des aspects de l'Expressionnisme de la première moitié du vingtième siècle, celui d'un de ses territoires d'émergence. Il s'agit donc d'un premier expressionnisme reconnu et désigné comme tel.

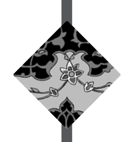
Depuis lors l'Expressionnisme va s'installer dans le paysage artistique mondial et se développer sous différentes formes et en différents territoires, surgissant ici et ressurgissant ailleurs, fait d'artistes français comme Picasso, anglais comme Bacon, américains comme de Kooning, expressionnisme abstrait avec Pollock, avec dans les années 80 une résurgence forte de l'expressionnisme allemand, dès lors appelé néo-expressionnisme, tant en Allemagne qu'aux États-Unis. Aujourd'hui, le terme désigne une forme d'art bien installée qui, pour résumer, témoigne de l'expression plus ou moins spontanée de soi, modalité de création à l'opposé d'un art fondé sur la rationalité. ■



The First Animals, Franz Marc

Mars-Avril 2019: des inondations d'une envergure sans précédent en Iran

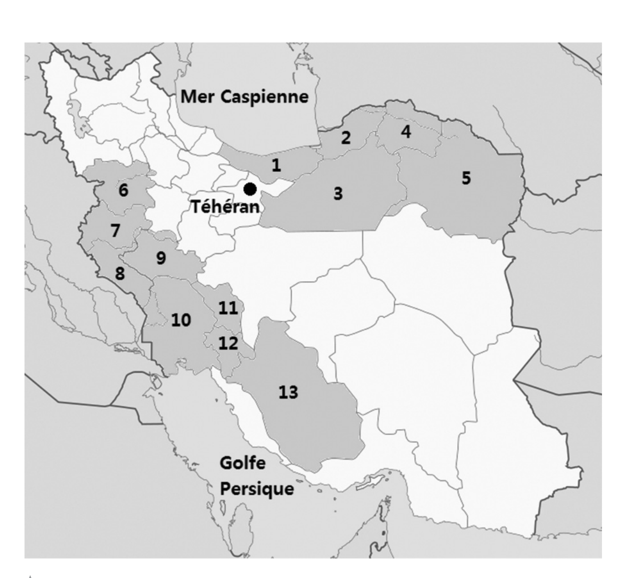
Babak Ershadi



Les grandes inondations qui ont touché au début du printemps la plupart des provinces iraniennes ont commencé le 20 mars 2019 au nord de l'Iran en touchant plusieurs villes et villages des deux provinces du Mâzandarân et du Golestân. Deux jours plus tard, d'autres inondations ont touché la ville de Shirâz (sud) puis les provinces de l'ouest et du sud-ouest. Ce fléau naturel a mis en danger les populations de 25 provinces sur l'ensemble des 31 provinces du pays.

Les inondations du Nord iranien

Des pluies torrentielles ont commencé le 17 mars 2019, dans les trois provinces du nord, c'est-à-dire au Mâzandarân, au Golestân et au Khorâssân du Nord. Pendant deux jours, les précipitations atmosphériques ont atteint plus de 300 millimètres dans la province du Golestân, tandis que la moyenne des précipitations annuelles de cette région est de 471 millimètres! Dans certaines zones des provinces du Mâzandarân et du Khorâssân du Nord, pendant cinq jours, les précipitations ont dépassé de 50% à 70% les chiffres annuels. Selon les données météorologiques, ce taux de pluviosité est sans précédent depuis au moins 70 ans et d'après les experts, il s'agirait d'un cycle naturel d'inondations qui ne se produit qu'une fois tous les cent ans dans ces régions.



22 des 31 provinces iraniennes ont été touchées ou menacées par des inondations. Les provinces les plus endommagées sont: 1) le Mâzandarân, 2) le Golestân, 3) Semnân, 4) le Khorâssân du Nord, 5) le Khorâssân Razavi, 6) le Kurdistan, 7) Kermânshâh, 8) Ilâm, 9) le Lorestân, 10) le Khouzestân, 11) Tchahâr Mahal-Bakhtiyâri, 12) Kohkilouyeh-Boyer Ahmad,

D'après le gouverneur du Mâzandarân, la quasi-totalité des villes de la province a été touchée à des degrés différents par submersions et débordements des rivières. Dans le département de Simorgh, les submersions ont été plus graves tant et si bien que quatre villages ont été évacués. Selon le Croissant rouge de la province du Mâzandarân, plus de 1591 personnes ont dû quitter leurs foyers pour se mettre à l'abri des inondations dans l'ensemble de la province.

Dans la province du Golestân, les inondations ont touché plusieurs villes dont Gonbad-e Kâvous, Bandar-e Torkaman, Gomishân et surtout Aqqalâ. Les pluies torrentielles ont causé le débordement des deux principales rivières de la région, c'est-à-dire Gorgân-



Les inondations ont commencé dans les deux provinces du nord (Mâzandarân et Golestân)

Roud et Qare-Su.

Dans ces trois provinces du nord, les inondations ont touché les habitations et les champs agricoles, mais aussi les infrastructures (réseaux routiers, chemins de fer, aéroports, réseaux d'eau potable et d'électricité…), ce qui a rendu plus difficiles les opérations de secours dans

Ce taux de pluviosité est sans précédent depuis au moins 70 ans et d'après les experts, il s'agirait d'un cycle naturel d'inondations qui ne se produit qu'une fois tous les cent ans dans ces régions.



Débordement d'une rivière dans un village de la province du Lorestân.



Après le débordement de la rivière, une immense couche de boue couvre les rives.

un premier temps, d'autant plus que la pluie n'a pas cessé de tomber dans la plupart des zones touchées.

Les opérations de secours ont été locales et spontanées dans un premier temps, puis une mobilisation générale a été initiée par le gouvernement, les organisations de secours et les forces armées (armée nationale et le Corps des Gardiens de la révolution islamique) en vue de secourir la population.



Dans certaines zones touchées de la province du Lorestân, l'eau est montée jusqu'au toit des bâtiments. Certains villages, dont les habitants ont été évacués, ont donc été complètement submergés.

Les inondations de Shirâz

La ville de Shirâz, chef-lieu de la province du Fârs (sud) a été surprise par une vague de pluies torrentielles le 25 mars. Une deuxième vague d'inondations a touché la ville le lendemain. Le premier

Les inondations ont été malheureusement accentuées à cause du comblement inapproprié par la mairie, il y a une quinzaine d'années, des canaux naturels ou artificiels qui existaient autrefois pour dévier les cours d'eau saisonniers.



Les zones rurales et leurs champs agricoles ont été fortement endommagés.

jour, la pluie a commencé vers 8 heures du matin, avant d'être suivie par une violente tempête de grêle. Les inondations ont surpris la ville après moins de deux heures de pluie diluviales. Le débordement de la rivière Ab-e Zangui a rapidement submergé Darvâzeh Qorân (Porte du Coran) à l'entrée nord-est de Shirâz, où s'est produite la catastrophe principale. Les inondations ont été malheureusement accentuées à cause du comblement inapproprié par la mairie, il y a une quinzaine d'années, des canaux naturels ou artificiels qui existaient



Les secouristes aident une voiture submergée à Téhéran



L'image devenue célèbre des habitants de Dehlâviyeh, près d'Ahvâz (Khouzestân), réussissant à empêcher le débordement de la rivière Karkheh dans leur village.

autrefois pour dévier les cours d'eau saisonniers. Les inondations du 25 mars à Shirâz ont été malheureusement meurtrières et ont fait une vingtaine de victimes dès les premières heures du fléau. Le lendemain, une partie du centre-ville et des quartiers de l'est de la ville a été submergée.



Les secouristes sur une route submergée dans la province de Kermân.

Après les inondations sans précédent du début du printemps 2019, le gouvernement iranien a promis que dans la reconstruction des zones sinistrées des différentes provinces du pays, l'accent serait mis, entre autres, sur une meilleure gestion des cours d'eau saisonniers, des ruissellements, et des installations hydrauliques (barrages, canaux…) pour empêcher la survenance des fléaux naturels de cette envergure sur l'ensemble du territoire national.

Les inondations du Zagros et du Khouzestân

Les provinces qui se situaient dans les montagnes du Zagros et la province du Khouzestân ont été touchées par deux vagues successives de submersions, de débordements de rivières et d'inondations. D'abord du 25 à au 29 mars, puis à partir du 31 mars.

La catastrophe a commencé avec des pluies diluviales (jusqu'à 400 millimètres en l'espace de 48 heures dans certaines régions). Les provinces les plus touchées furent le Lorestan, le Kurdistan, Kermânshâh, Ilâm, Tchahâr Mahal-

48

Bakhtiyâri, Kohkilouye-Boyer Ahmad et le Khouzestân.

Étant donné la durée et l'intensité des précipitations atmosphériques tout au long du mois d'avril (chutes de pluie et de neige), plus de 20 provinces iraniennes ont été mises en état d'alerte. Dans certaines zones sinistrées, les premiers secours sont terminés et on est passé à une deuxième phase d'aides aux populations touchées. Néanmoins, d'autres régions souffrent encore du risque de submersions et d'inondations successives. La tâche est immense pour évacuer les zones menacées, reloger les sinistrés, évaluer les dégâts, reconstruire les infrastructures endommagées, les écoles, les habitations, etc.

Le gouvernement, les organisations de secours et les forces armées ont mobilisé tous leurs moyens et leurs tâches sont soutenues par des initiatives locales des zones touchées, mais aussi les aides citoyennes des habitants d'autres régions iraniennes.

Il est difficile pour le moment d'évaluer le montant



Les blessés ont été transférés dans les hôpitaux pour y être soignés.



Les forces armées ont mobilisé leurs moyens pour secourir les habitants des zones sinistrées.



Les secouristes du Croissant rouge iranien acheminent des aides de première nécessité en hélicoptère dans les zones difficiles d'accès.



Les voies étant sous l'eau, les secouristes doivent se déplacer souvent en bateau gonflable.

des dégâts matériels causés par les inondations du début du printemps 2019 en Iran, pourtant, selon les premières estimations, des secteurs du logement urbain et rural, de l'agriculture et des infrastructures ont subi de très importants dégâts.

Selon les derniers bilans officiels, au moins 77 personnes ont perdu la vie dans différentes régions iraniennes à cause des inondations, et plus de mille autres ont été blessées. Après les inondations sans précédent du début du printemps 2019, le gouvernement iranien a promis que dans la reconstruction des zones sinistrées des différentes provinces du pays, l'accent serait mis, entre autres, sur une meilleure gestion des cours d'eau saisonniers, des ruissellements, et des installations hydrauliques (barrages, canaux…) pour empêcher la survenance des fléaux naturels de cette envergure sur l'ensemble du territoire national. ■

En territoire étranger

Sepehr Yahyavi

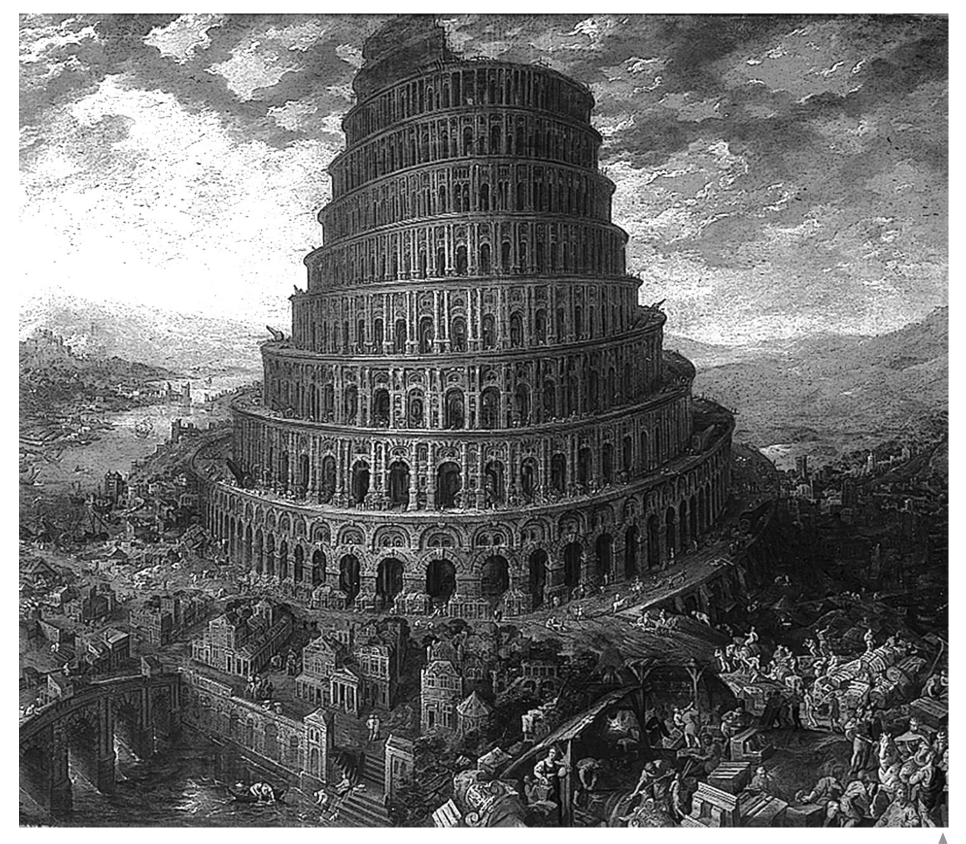


Déchus de leur présumé paradis céleste, autrement dit de leur union initiale due au non-partage des terrains et des territoires, les hommes ou plutôt les humains ne cessent de rêver de retrouver cette espèce d'unité qui les rassemblait autrefois. Le cloisonnement des lopins de terre survenu à la suite de la naissance de la propriété (d'abord foncière, puis matrimoniale et autres), la démarcation des frontières entre territoires, la division des langues humaines symbolisée par les images de la tour de Babylone (je me demande toujours pourquoi les tours sont emblèmes de division et/ou de diversion plutôt que symboles d'union et de droit chemin et je me rappelle la tour de Pise aussi), la répartition des tâches au sein des clans et des tribus (puis au sein des familles), en particulier entre hommes et femmes, autant d'exemples d'une décadence sociale causée par la chute initiale.

Or la perte de la langue mère, la division des langues humaines en plusieurs familles, y compris l'indo-européenne, l'ouralo-altaïque, etc., l'incompréhension mutuelle de base des êtres humains suscitée par cette désintégration perceptuelle, tout cela ne fait que s'ajouter aux facteurs de désunion et de scission entre les bipèdes occupant la Planète. Objet de réflexion pour bon nombre de philosophes, puis de philosophes à l'ère de la ré-division des tâches humaines en matière des sciences humaines (anthropologues, linguistes, sociologues, psychologues, etc.), la subdivision des langues humaines a constitué l'enjeu de diverses tentatives de la part de personnalités de tous types. La «fabrication», ou mieux la «forge» d'une langue construite unique notamment l'espéranto (dont l'appellation même ne donne l'impression que d'un espoir, voire de l'espérance d'une retrouvaille humaine à dimension planétaire), n'en fournit qu'un exemple assez tardif sur la voie de ce projet ou de ce processus de réunification des humains, de reconstitution de ce Graal réduit en éclats (je pense surtout aux concepts cabalistiques à cet égard).

Les gens s'efforcent de redevenir sinon un, du moins unis, particulièrement au moyen d'un rapprochement spirituel ou intellectuel. Si les religions servent de matière au premier, les traductions sont d'usage pour le second.

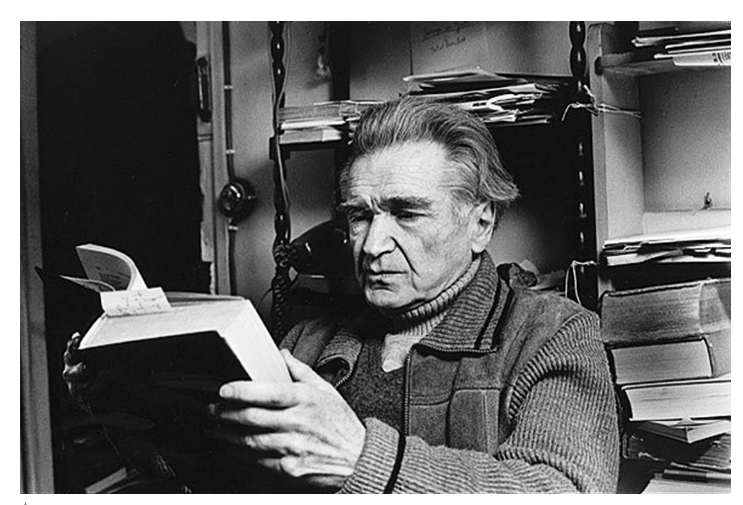
Revenons au point de départ. Les gens s'efforcent de redevenir sinon un, du moins unis, particulièrement au moyen d'un rapprochement spirituel ou intellectuel. Si les religions servent de matière au premier, les traductions sont d'usage pour le second. Depuis les truchements réalisés dans les cours royales (je pense ici aux traducteurs chinois, pour la plupart médecins, servant d'intermédiaires et de supports culturels sous le vizirat de Rashid al-Din [1247-1318] à Tauris à l'époque des Ilkhânides), jusqu'aux interprètes polyglottes d'aujourd'hui dans les coulisses (enfin pas trop) reculées de Bruxelles, tous avaient pour but ou pour intention de traduire, de transmettre et/ou transcrire une tradition, que ce soit de la traduction orale ou d'une traduction venant de naître à l'instant dans la bouche d'un quelconque dignitaire, ou d'une tradition plus ancrée, plus profondément enracinée d'un auteur plus ou moins littéraire. Les traducteurs sont certes pour



Tour de Babylone

la plupart des littérateurs aussi, mais ils ne sont pas que cela. Le traducteur est également cette espèce (en proie à l'extinction sous la malédiction de l'empire des géants du numérique, dont certains États européens en particulier la France entendent à raison les mettre à l'amende ou sous une surimposition visant à briser leur monopole technologique bientôt catastrophique), bref cette catégorie en péril de personnes entre guillemets érudites qui tentent de reconstruire ou de restructurer la tour de Babylone. Sont-elles hallucinées, handicapées, insolites, insolentes, complaisantes, compatissantes? On n'en sait rien, pour l'instant. Notre intérêt porte sur les dimensions (des fois gigantesques, sinon ordinaires) de leur travail de fourmi. Cela dit, ce travail est

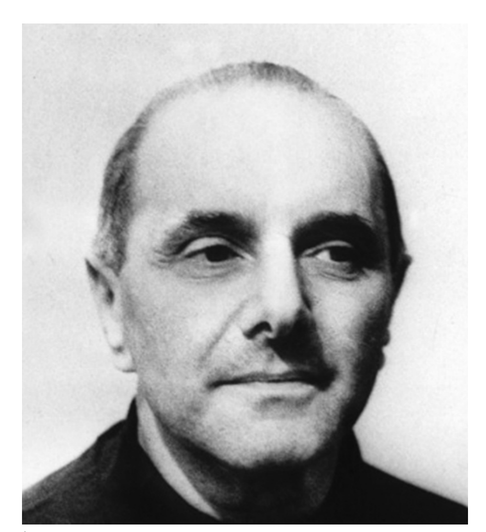
Les traducteurs sont certes pour la plupart des littérateurs aussi, mais ils ne sont pas que cela. Le traducteur est également cette espèce (en proie à l'extinction sous la malédiction de l'empire des géants du numérique, dont certains États européens en particulier la France entendent à raison les mettre à l'amende ou sous une surimposition visant à briser leur monopole technologique bientôt catastrophique), bref cette catégorie en péril de personnes entre guillemets érudites qui tentent de reconstruire ou de restructurer la tour de Babylone.


Emil Cioran (1911-1995)

aussi parfois un travail de termite. Termites qui infestent les piliers mitigés de la divergence entre hommes, les rongeurs de la discorde et les bâtisseurs de ce pont de l'union ou de cette tour d'unité qu'est l'harmonie des citoyens du monde.

À force de maîtriser le français, Emil Cioran (1911-1995), feu philosophe français aux visions pessimistes, parvenait à s'y exprimer peut-être mieux que dans sa langue maternelle, le roumain. Venu en France au tout début de sa jeunesse en compagnie de deux autres amis et compatriotes bientôt renommés, Eugène Ionesco et Mircea Eliade, Cioran a opté non seulement pour la France comme sa principale patrie («résident» au sens de la réglementation fiscale comme sociale), mais également pour le français comme son langage de séjour, en tant qu'auberge transformée en résidence permanente. Peut-on rester à jamais, jusqu'à la fin de ses jours, dans une auberge, de nos jours dans un hôtel ou un *hostel* (dans le langage des *backpackers* ou de *hitch-hikers* de notre temps)? Oui, certainement c'est possible. Mais dans ce cas, on resterait des hôtes à vie, des invités pour toujours, le droit de préemption ne s'appliquant pas pour des cas pareils.

Si le français de Cioran est un français classique, ce n'est pas seulement parce qu'il s'agit d'un langage érudit de philosophe et de penseur, ni du fait de la complexité de sa pensée (ce qui est d'ailleurs très souvent le cas), mais c'est aussi et surtout en raison d'abord de ses goûts classicisants, puis de sa non-appartenance innée à la langue française. Sur le territoire du français, il était après tout à n'en pas douter un étranger, un non-familier essayant de se faire passer pour un indigène, malgré toute sa maîtrise rarissime et littéralement exemplaire. Sans oublier que les Roumains, par leur langue comme leur culture, appartiennent à l'aire culturelle méditerranéenne et latine. Force est de souligner que si Cioran se sentait si mal dans sa peau, l'une des raisons de ce malaise pourrait être cherchée dans son étrangeté linguistique. Cela n'empêche pas qu'il est considéré, à côté de l'Allemand Friedrich Nietzsche et du Polonais Stanislaw Jerzy Lec (1909-1966, encore un est-Européen vivant en temps de


Stanislaw Jerzy Lec



Martin Heidegger

il était digne. Rien qu'un simple article de disparition dans *Le Monde*, lequel mettait en exergue ses affiliations de jeunesse à l'extrême-droite roumaine. Son Œuvre complète n'est parue dans la prestigieuse Bibliothèque de la Pléiade

Venu en France au tout début de sa jeunesse en compagnie de deux autres amis et compatriotes bientôt renommés, Eugène Ionesco et Mircea Eliade, Cioran a opté non seulement pour la France comme sa principale patrie («résident» au sens de la réglementation fiscale comme sociale), mais également pour le français comme son langage de séjour, en tant qu'auberge transformée en résidence permanente.

tumulte), parmi les introducteurs de l'aphorisme dans le générique des styles d'expression philosophico-littéraires.

«La parole est la maison de l'être», disait presque à raison le philosophe allemand Martin Heidegger, mais cette parole, il faut qu'elle soit la sienne ou qu'elle soit faite sienne, acclimatée, réadaptée aux goûts de l'énonciateur, de l'auteur. La difficulté d'un tel enjeu réside non seulement dans le fait que l'on énonce ce que l'on pense, mais aussi et surtout que l'on pense ce dont on est en mesure de penser. C'est ainsi que la pensée et la parole remodèlent la pensée de l'énonciateur/l'auteur, modulent ses tendances intellectuelles et ses mouvances spirituelles. Comme nul ne peut prétendre se trouver tout à fait à l'aise, se sentir chez soi lorsqu'il est hébergé chez autrui, personne ne serait à même de se dire sanctuarisé dans la maison d'une autre langue, canonisé dans son panthéon littéraire. Ainsi, à sa mort survenue en 1995 à Paris, ce Roumain francophone et naturalisé français, n'a pas connu la nécrologie et la salve d'hommages dont

(éd. Gallimard) qu'en 2011, près de vingt ans après son décès et exactement au centenaire de sa naissance. N'avait-il pas raison d'être trop pessimiste, cet exilé éternel enterré au cimetière glacial de Montparnasse? ■

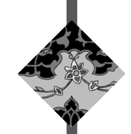


Mircea Eliade

CULTURE | *Littérature*

Le concept d'odeur chez Hâfez*

Mohammad Ali Eslâmi Nodoushan**
Traduit par
Zeinab Golestâni



Travaillant sur la traduction de Baudelaire, il y a presque 10 ans, j'ai remarqué quelques aspects plus ou moins proches entre lui et Hâfez. Entre autres, l'odorat prodigieux des deux poètes. «Aucun poète ne bénéficiait d'un odorat aussi subtil que lui», dit-on à propos de Baudelaire.[1] J'ai pensé à Hâfez comme celui qui possédait la même particularité dans la langue persane, ce à quoi j'ai fait allusion dans la préface de ma traduction.[2] En fait, les recherches suivantes ont prouvé que je ne me trompais pas.

Hâfez évoque les odeurs plus que tout autre poète persan. Des mots tels que parfum, aromate, arôme, exhalaison, effluve, bouffée d'air ou souffle ne cessent de se répéter. Il les invoque aussi à l'aide des matières parfumées comme l'ambre gris, *abir*[3], *ghâlié*[4], le musc, la poche de musc, les fleurs et les vents, dans sa poésie.

Une comparaison entre la poésie de Hâfez où les odeurs sont si présentes, et ceux de quatre autres poètes lyriques révèle cette particularité: Anvâri mentionne l'odeur ou ses synonymes toutes les 21 odes, Khâqâni toutes les 7,5 odes, Molavi Jalâleddin Rûmi toutes les 20 odes dans son *Grand Divân* et toutes les six odes dans le *Divan Elu,* Saadi toutes les 7,2 odes, et Hâfez, toutes les 3,6 odes.[5]

Hâfez n'exploite pas des tropes nouveaux pour traiter les odeurs. Il reprend à son compte ceux exploités par ses prédécesseurs, en particulier Molavi et Saadi. Cependant, il les personnalise et ce qui souligne cette présence des odeurs est l'alliance entre sa vie et l'odeur, comme une habitude, comme un besoin. L'odeur chez Hâfez possède une profondeur et une présence particulières.

À mes yeux, ce n'est que le désir altéré et ardent de Hâfez qui suscite sa passion et sa sensibilité aux odeurs. Jouir de l'odorat, plus que de tous les autres sens, s'entend avec son esprit introverti, *inextricable*, aimant l'alchimie. On est capable d'apercevoir l'odeur de loin, sans avoir besoin de trouver sa source ou de l'effleurer. C'est cette caractéristique d'invisibilité, d'ambiguïté, d'insaisissabilité, et d'éloignement de l'odeur qui la rend tellement provocante. Par conséquent, tout ce qui parvient à ressusciter, dans l'esprit, l'odeur de l'aimé, en fournira la représentation la plus vive. Ainsi, si l'aimé n'est point présent, il laisse cependant quelque chose que l'on peut fréquenter, sans aucun embarras et sans craindre ni la curiosité du

Ce n'est que le désir altéré et ardent de Hâfez qui suscite sa passion et sa sensibilité aux odeurs. Jouir de l'odorat, plus que de tous les autres sens, s'entend avec son esprit introverti, *inextricable*, aimant l'alchimie. On est capable d'apercevoir l'odeur de loin, sans avoir besoin de trouver sa source ou de l'effleurer. C'est cette caractéristique d'invisibilité, d'ambiguïté, d'insaisissabilité, et d'éloignement de l'odeur qui la rend tellement provocante.

voisinage ni le *muhtasîb*[6].

Hâfez sera à jamais remarqué pour sa vie en «cellule». Cet étudiant toujours en quête, cet amateur des solitudes nocturnes, des dénouements, des rêves bleus, des lectures, de l'insomnie, celui qui débute par l'école et par le khânqâh, qui arrive à la Taverne, qui en part pour la plaine telle une gazelle sauvage, sans trouver nulle solution, garde l'empreinte de cette période-là.

De fait, s'il existe un sorcier capable de rassembler les horizons lointains, les gens, les tumultes et les déserts où furent perdues les armées de Selm et de Tur[7] dans la salle d'une école, c'est sûrement Hâfez. Dans cette retraite où il n'existe pas même un trait de lumière, les magistrales roseraies fleuries[8] se rapprochent de lui, alors qu'envoûté[9], il entend en son for intérieur le tumulte de mille voix.[10] Ce sont les mystères qu'il connaît qui font naître ces envoûtements, ces mystères qu'il ne peut révéler.[11] Hâfez est assis à l'ombre d'un arbre intitulé «Croyance», mais dont les fruits sont ceux de l'incroyance.[12] En conséquence, son destin est d'être éternellement indécis entre le sacré et le profane, entre l'être et le néant, entre le céleste et le terrestre, et surtout entre les désirs du corps et les ambitions spirituelles. Comme celui qu'on persécuterait pour qu'il avoue. Étonnamment, cet état de persécution n'est pas dépourvu de contraste: on y voit et la souffrance et la jouissance.

Chez Hâfez, se pose une question dialectique car il ignore sous quelle cendre cacher son désir brûlant et éclatant telle une braise dans l'obscurité. En même temps, elle est considérée comme l'un de ses arts, car il cache tout de cette passion aux yeux étrangers; comme quand on cache une main souillée par le péché sous sa chemise; poser la main sur le cœur n'est pas un signe de respect, on a quelque chose à cacher.

Dans ce discours qui aborde l'odeur chez Hâfez, nous rencontrerons un Hâfez terrestre. Alors même qu'ici encore, il



Photos: illustrations du *Divân* de Hâfez

mêle, comme toujours, l'abstrait et le concret et prend l'odeur comme moyen pour atteindre les univers intelligibles. Cependant, sur ce sujet, nous nous garderons de nous engager dans des exégèses et des interprétations spirituelles.

L'odeur, comme on le sait, est l'un des sens humains les plus animaux. Selon les anthropologues, quand l'être humain descendit de l'arbre et se tint debout, son odorat s'affaiblit progressivement; en revanche, sa vue se renforça, car dans la nouvelle situation, il avait plus besoin d'yeux perçants que d'un odorat subtil. Aujourd'hui, l'odorat rapproche l'homme de l'animal, bien que l'odorat de l'homme soit moins développé que celui de nombreux animaux[13].

Ceci dit, l'homme peut même dominer les animaux à l'odorat fin grâce à son aptitude à reconnaître différentes odeurs. L'odeur peut instruire l'homme, réveiller sa mémoire, percer son imagination, travailler sa pensée.

Pour Hâfez, la plus haute valeur de l'odeur est de créer un lien entre lui et l'être aimé[14], entre lui et le bien-aimé lointain, inconnu, présent aussi bien qu'absent. Le monde de l'odeur chez Hâfez est comme l'univers du rêve: ambigu, imprécis et intouchable; il s'agit aussi d'un arc-en-ciel royal, d'une cruche dont, dans le rêve, vous buvez l'eau, sans que la soif ne s'apaise; ce monde est comme celui que vous poursuivez dans le rêve sans l'attraper: vous courez, mais, vous n'avancez pas. Pourtant cette alternance et ce désir, cette intouchabilité sont, eux-mêmes, à la fois provocants et émouvants.

Pour Hâfez, la plus haute valeur de l'odeur est de créer un lien entre lui et l'être aimé, entre lui et le bien-aimé lointain, inconnu, présent aussi bien qu'absent. Le monde de l'odeur chez Hâfez est comme l'univers du rêve: ambigu, imprécis et intouchable

Polysémie de l'«odeur»

Le mot «odeur» est polysémique. Deux de ses significations, «aromate» et «espoir» ont été très exploitées dans la poésie persane. Hâfez reprend cette polysémie et l'enrichit davantage. L'odeur est une âme-sœur pour l'espoir, aussi liée à la vie que lointaine et inaccessible. Hâfez a envie de pleurer: «Aussi lointaine que Toi, Ton odeur fait revivre l'espoir, et m'accompagnant toujours, elle m'embrase.» Par la suite, l'affinité entre l'odeur et l'espoir justifie l'effet similaire qu'ils exercent tous deux sur Hâfez. Tous deux sont toujours présents: l'espoir condense l'espace *rationnel du cerveau*, et l'odeur agit de même sur l'air extérieur. L'air que respire Hâfez n'est jamais pur, il semble être *mêlé aux senteurs et aux exhalaisons hardies*, comme l'air des temples et des tavernes.

Ainsi, l'odeur de la chevelure, celle du corps de l'aimé, celle de son être, celle du zéphyr et du côté de chez lui, et même l'odeur de l'arrivée de l'heureux présage rejoignent l'essence du zèle; l'espoir et l'odeur coexistent partout. (Vers 1-13)

Autre sens de l'odeur

Une autre ambiguïté de l'odeur apparaît dans les sens de signe et de trace. Il s'agit aussi d'un état éloigné, éliminé, *raffiné, mystérieux et intangible,* convenant à la relation de l'amant et de l'aimé qui, séparés, ne passent pas leur existence en s'entrelaçant, mais éloignés et se souvenant l'un de l'autre. Effectivement, tous les propos de Hâfez,

quand il avoue ressentir l'odeur de l'aimé, rêver de le sentir, ou s'être brûlé durant toute la vie sans ressentir aucun parfum de Lui, et désirer apercevoir un effluve d'amabilité de sa part (distiques 13-17), évoquent l'état spirituel d'un amant dont l'amour est exalté non pas par la liaison corporelle, mais par des souvenirs et des signes.

C'est cette ambiguïté qui permet à Hâfez de créer, avec l'*odeur,* de nombreuses métaphores délicates; ainsi, *parfum de Dieu, exhalaison de l'âme, odeur de l'affection, bonne senteur de l'union, émanation de l'amélioration, odeur de la fidélité, effluve de l'amitié, arôme de la vitalité, souffle de la bonté, et bouffée d'hypocrisie* (vers 18-37); évidemment, il faut un odorat très fin afin de pouvoir sentir une odeur à travers l'imagination. Dans ce cas aussi, l'odeur signifie signe; un signe aperçu non pas par la vision ou le sens tactile, ni par la conscience, mais par l'odorat; un signe fiable mais si lointain que seule une odeur le distingue; un signe ambigu comme son odeur[15]. Comme nous le savons, l'association du sensible et du conscient (supra sensible) caractérise entre autres le style de Hâfez. Comme la perception par les sens est plus directe et plus animale, qu'elle ne demande aucune justification et qu'elle porte son discours en elle-même, afin d'exposer les concepts les plus vifs, il exploite aussi les sens; d'où la présence des expressions comme: «*épris de parfum*[16]*, effluve de la raison et exhalaison des vœux*.»

L'odeur, plus que tout autre signe, rassure l'esprit et le comble avec la présence du bien-aimé. Quand Hâfez dit: «*Un salut comme un doux parfum de familiarité*», il tient à exposer un salut élevé dans le souffle de familiarité; et si un parfum accompagne cette intimité, c'est afin de ne pas omettre son aspect corporel et animal. D'ailleurs, n'est-il pas vrai que l'amour n'appartient qu'à l'être humain? N'est-il pas un dépôt qui lui est confié, qui fait prévaloir l'homme sur l'ange[17], le dépôt qui lui coûta l'exil du paradis? Néanmoins, l'homme est composé d'un esprit et d'un corps: aux yeux de Hâfez, la fertilité de l'amour ne se réalise pas seulement spirituellement, mais c'est une pousse qui ne survivra pas *sans le soleil d'embrassement, (...), ni le zéphyr de la chevelure*.

L'odeur est une âme-sœur pour l'espoir, aussi liée à la vie que lointaine et inaccessible. Hâfez a envie de pleurer: «Aussi lointaine que Toi, Ton odeur fait revivre l'espoir, et m'accompagnant toujours, elle m'embrase.»

L'odeur de la chevelure

L'odeur de la chevelure est l'odeur la plus perçante que Hâfez mentionne – elle est mentionnée via les termes d'épi, de frisottis, de boudin (vers 38-46).

Les cheveux embaument plus que toute autre partie du corps. D'une manière mystérieuse et indécise, des milliers de fils se sont tissés, comme s'ils se réunissaient afin de jouer un tour; le seul signe de vie qu'ils détiennent vient de leur fluidité et de leur parfum. Tels un serpent léthargique, ils se réveillent soudainement; tandis que cette distance entre la vitalité et la léthargie, entre la résignation et l'insurrection *n'étant que d'un cheveu,* accroît ce mystère.

En fait, les odeurs captives parmi ces fils ressemblent à des groupes de fées qui, une fois libérées de leurs chaînes, se mettent à danser. À partir de la chevelure, la caravane de l'odeur se traîne sans cesse



chez Hâfez, une caravane ininterrompue qui, avec ses cloches et ses tumultes silencieux, avance pas à pas dans une longue nuit obscure et chaude. Chez Hâfez, l'odeur se perçoit souvent à l'horizon; elle est amenée par le zéphyr (zéphyr, Eurus[18], Borée[19], vent) (vers 47-57, 58-68).[20]

Aux yeux d'un matinal, le vent auroral paraît être celui qui pourrait le mieux rapporter l'odeur du bien-aimé; c'est parce que l'aube bénéficie d'un air éthéré; la ville n'étant pas encore réveillée, la pure odeur de la chevelure s'insinue généreusement dans cet espace tranquille et serein.

Averti de sa mission, le vent est pour l'amant un compagnon, un confident et un témoin; celui qui emporte un dépôt précieux, qui le transmet prudemment tel un objet sacré. Pourtant, il vaut mieux ne pas toujours s'y fier, car il arrive qu'il devienne lui-même un compétiteur pour l'amant, puisque que le vent, lui aussi, ne sait pas parer le charme de l'odeur de la chevelure et du corps de l'être aimé.

L'odeur de la chevelure n'est pas le seul élément apporté par ce vent: y sont aussi comprises l'odeur du corps, du visage, de l'haleine, de l'habit (calotte), de l'écriture, ainsi que l'odeur du côté de chez l'aimé; d'où son surnom de «zéphyr embaumant»[21] (distiques 69-90). La présence du vent en tant que nœud entre l'amant et l'aimée crée dans la poésie hafézienne une sorte de mobilité et de frisson. La fluidité et l'écoulement de la chevelure se font pressentir dans la poésie. Les verbes *ouvrir, fermer, venir, emmener, amener, passer, transférer, tomber, se tenir debout, répandre*, ainsi que des expressions comme *de moment en moment* et *d'instant en instant*[22] évoquent l'image que nous venons d'évoquer.

De même que l'odeur, le vent est lui-même dissimulé et inaccessible. On ne le sent que sur sa peau. Par conséquent, l'odeur est perçue par deux sens: l'odorat et le toucher, que leur sensibilité corporelle, vive, fait considérer comme des sens inférieurs. Le zéphyr, comme une main caressante, effleure le corps, c'est le moment où il répand son odeur. Le zéphyr obtient donc dimension et densité grâce à l'odeur. Lui, qui est d'habitude *raréfié,* acquiert un état physique raffiné et fleurit en une nouvelle personnalité. Le zéphyr reflète la douceur de la température; il n'y a ni pesanteur ni chaleur ni âpreté de la froideur; en sa préséance, tout est allègre et pacifique.[23]

Pour Hâfez, l'odeur est provocante, ainsi que pour Baudelaire. L'amant

connaît l'odeur de l'Aimé, ou pour mieux dire, il croit que tout parfum lui apporte un signe de celui-ci. Il se souviendra donc de lui à chaque fois qu'il apercevra le signe. L'odeur du jasmin lui évoque le corps de l'Ami, celle de la jacinthe et de la violette, sa mèche et le parfum de la fleur lui rappelle sa figure (distiques 104-108). Le printemps, saison de la verdure, du délice et de la volupté, ainsi que de toute bonne odeur, renferme en soi l'odeur du compagnon. Et ce parfum se pressent non seulement par l'odorat, mais aussi par la vue. Quand l'amant aperçoit un paysage, un endroit ou un objet lui rappelant l'aimé, une odeur s'en dégage dans sa mémoire.

Tout effluve odoriférant renferme un signe de l'être aimé, sinon il ne serait pas aussi parfumé. En conséquence, si l'arôme de la fleur n'est pas naturel, c'est parce qu'elle ressuscite le souvenir du corps de l'Aimé. Aussi dans ces vers, «*Si le ghâliyé est parfumé, c'est qu'il tourna dans Sa chevelure, ...*» ou «*…le vent est broyeur de ghâliyé, la terre a senteur d'ambre*» car c'est l'Aimé qui s'est peigné les cheveux, il ne s'agit guère d'une exagération poétique, mais d'une pure sensation *hâfezienne*. Évidemment, ces odeurs ne sont pas méritées, sauf à l'occasion d'une union avec l'Aimé, dans la mémoire de Hâfez.[24]

En fait, la délicatesse du zéphyr rappelle les moments heureux du passé, ou bien elle suscite l'espérance d'être avec l'aimé et de se réjouir de cette bouffée d'air frais. En outre, qui sait si ce zéphyr n'a pas traversé le quartier de l'Aimé? Qui sait s'il n'emporte pas la poussière sur laquelle il a mis le pied? Son amabilité vient donc de la trace qu'il garde de l'aimé. Cette caractéristique s'inscrit parfaitement dans la vision du monde de Hâfez, autant que dans le caractère de l'amour oriental. C'est notamment à partir de l'invasion moghole que l'amour rimant avec solitude et séparation devient un thème important dans la poésie iranienne. L'amour s'épanouit donc, grâce à l'espérance et la passion, et refuse désormais de cohabiter avec la foucade. Le poète doit choisir entre l'amour et le caprice. Ainsi, s'il y a union, celle-ci est restreinte à de brefs moments dont le souvenir grandit et chamarre le jardin du fantasme. L'union ne dure que quelques heures ou quelques nuits. Tout le reste n'est qu'un regard dérobé, une odeur ou un message; il faut passer sa vie à se remémorer ces quelques nuits.

Une autre ambiguïté de l'odeur apparaît dans les sens de signe et de trace. Il s'agit aussi d'un état éloigné, éliminé, *raffiné*, *mystérieux* et *intangible*, convenant à la relation de l'amant et de l'aimé qui, séparés, ne passent pas leur existence en s'entrelaçant, mais éloignés et se souvenant l'un de l'autre.

Aussi, la conjointe ou la servante, toujours disponible et à jamais possédée, n'est pas présente dans la poésie d'amour. L'étrangeté et l'inaccessibilité de l'amant l'élève au niveau d'une idole. Les interactions sociales, ainsi que les propriétés rituelles et morales iraniennes mènent à parfaire cette situation. […]

Chez Hâfez, toute odeur se dégage du lointain, la présence de la personne réelle de l'être aimé n'est guère ressentie; d'où la présence permanente du zéphyr. C'est aussi de cette manière que l'ambiguïté de l'odeur, au sens d'espoir, de signe et de trace, évoque cette absence. L'odorat du cœur s'aiguise plus que celui des sens;

et l'odeur est plutôt une confidente de l'âme qu'un élément sensible.[25]

[…] Comme Baudelaire, Hâfez trouve, dans cette chevelure, la perspective des pays inconnus, des mers, des déserts et des montagnes de Chine[26]; elle lui apparaît comme l'univers des légendes, remplie d'admirables paysages, dans les jardins fleuris desquels il peut vaguer et se mirer sans se donner la peine de naviguer. L'odeur de la chevelure est celle d'un monde auquel Hâfez rêve de se joindre; un monde distant et édénique que Baudelaire appelle *le vrai pays de* «*Cocagne*».[27]

Les odeurs captives parmi ces fils ressemblent à des groupes de fées qui, une fois libérées de leurs chaînes, se mettent à danser. À partir de la chevelure, la caravane de l'odeur se traîne sans cesse chez Hâfez, une caravane ininterrompue qui, avec ses cloches et ses tumultes silencieux, avance pas à pas dans une longue nuit obscure et chaude.

Hâfez et Baudelaire[28]

Comme nous l'avons déjà mentionné, Baudelaire épuise volontairement le parfum afin de susciter les souvenirs. Et l'odeur, grâce à sa puissance mystérieuse et insistante, parvient parfaitement à chasser les souvenirs perdus dans les grottes de l'esprit. Baudelaire, aussi, s'appuie surtout sur l'odeur de la chevelure. *«L'hémisphère de la chevelure»* lui apparaît comme un hémisphère des souvenirs, aussi *lourd, noir* et *compliqué,* et dont la senteur lui rappelle les pays lointains où il a autrefois voyagé[29]. Ces pays représentent «le paradis perdu» et la *contrée chimérique* du bonheur auxquels, comme Hâfez, il songe toujours.

Si Baudelaire *plonge tout son visage dans les cheveux* de l'aimée, c'est parce qu'il désire un havre où reposer sa tête. Cette chevelure lui est donc *un ciel immense «où se prélasse l'éternelle chaleur»,* une *«mer d'ébène»*, un *«ardent foyer»*, une «*forêt aromatique»,* des «*tresses lourdes»* qu'il souhaite *agiter avec sa main comme un mouchoir odorant, «pour secouer des souvenirs dans l'air», les «mordiller»,* si bien qu'il lui semble «*manger des souvenirs».* Il espère aussi *plonger sa tête dans ce noir océan* et laisser *son esprit nager sur le parfum* de la chevelure tel un navire.

Contrairement à Baudelaire, Hâfez, ressent le parfum de loin et pas de près. À vrai dire, ce n'est pas la question de la distance entre la senteur et le sentant; ces poètes, tous les deux, se délectent autant de cet effluve. Et l'odeur pétrie d'espoirs et de souvenirs s'exhale toujours de l'être aimé.

Par conséquent, on constate chez Hâfez, comme chez Baudelaire, la même ardeur quand il déclare: «Qui donc humera Sa chevelure pareille à l'ambre natif ? Hélas…». L'odeur est donc *affligeante(7), engouffrante (9), fourvoyante (46), infléchissante (49), ainsi qu'illuminative des yeux (43), confidente de l'âme (51), vivifiante pour l'esprit (56), embaumante de l'assemblée des spirituels; elle est aussi parfois poignante (100,103).* […]

Les vers ci-dessous marqués dans l'article par leur numéro, ont été exploités dans la rédaction de cet article.

L'odeur & le souhait [30]

1. Dans l'espoir de humer le parfum de la poche du musc qu'à la fin le zéphyr

ouvrirait de cette mèche bouclée, parmi les torsades de Sa sombre tresse, que de sang a coulé dans les cœurs. (1,2)

2. Pour que tout homme voue son âme au parfum d'un souffle de brise,
Elles ont ouvert une poche de musc et fermé la porte de l'espoir. (30,2)

3. Une vie a passé depuis que de Ta chevelure j'ai humé un parfum.
De cet effluve reste encore le parfum en l'odorat de mon cœur. (59,7)

4. Mon cœur plaisantait sur l'esseulement, il a maintenant beaucoup à faire
Avec le parfum de Ta chevelure en compagnie du vent de l'aube. (119,7)

5. Au point du jour le zéphyr apportait un parfum des cheveux du Compagnon.
Il remettait à l'œuvre notre cœur fou! (146,1)

6. Dans l'espoir de le voir, le cœur des amants, malade comme le zéphyr,
Se livre totalement à la joue de la jonquille, à l'œil du narcisse. (167,3)

7. Le cœur se dit: «Je descendrai à la ville dans l'espoir de le voir.»
Le malheureux ignorait que son compagnon était en voyage. (216,2)

8. De Sa rue un souffle passa sur ma tête et comme un bouton de rose,
Sentant son parfum, je déchirais le voile de mon cœur en sang. (322,8)

9. J'espérais atteindre Ta rive, je me suis noyé, mais j'espère
Que la vague de mes larmes me poussera contre Toi. (325,2)

10. Puisque tout ce qui existe vit d'espérance en Toi,
Ô Soleil, n'ôte pas Ton ombre de nous aussi! (363,8)

11. Espérant l'annonce de mon union à Toi, la nuit dernière jusqu'à l'aube,
J'ai posé sur la route du vent la lampe lumineuse de mon œil. (339,6)

12. Que vienne du sang de mon cœur un parfum de passion,
Ne t'étonne pas: j'ai la douleur de la poche de musc du Khotan. (242,5)

> Chez Hâfez, toute odeur se dégage du lointain, la présence de la personne réelle de l'être aimé n'est guère ressentie; d'où la présence permanente du zéphyr. C'est aussi de cette manière que l'ambiguïté de l'odeur, au sens d'espoir, de signe et de trace, évoque cette absence. L'odorat du cœur s'aiguise plus que celui des sens; et l'odeur est plutôt une confidente de l'âme qu'un élément sensible.

L'odeur: le signe & la trace

13. Avec la brise de l'aube, envoie un bouquet de fleurs cueillies à Ton visage,
Je pourrais percevoir quelques effluves de la terre de ton jardin.

14. Hâfez s'est consumé sans avoir perçu de parfum à [Sa] chevelure,
À moins que le zéphyr ne lui amène cette bonne fortune.

15. Cette mèche dont chaque boucle a cent poches de musc de Chine,
Il eût été bien qu'elle ait un parfum de bon caractère!

16. Zéphyr, tu possèdes l'effluve de Ces cheveux musqués,
Tu demeures sa mémoire vivante en gardant son parfum!

Contrairement à Baudelaire, Hâfez, ressent le parfum de loin et pas de près. À vrai dire, ce n'est pas la question de la distance entre la senteur et le sentant; ces poètes, tous les deux, se délectent autant de cet effluve. Et l'odeur pétrie d'espoirs et de souvenirs s'exhale toujours de l'être aimé.

17. La lèvre émaillée de cent mille rires, la fleur s'introduit dans le jardin;
Comme si, d'un côté, elle sentait l'odeur d'un noble esprit.

(Et deux autres vers)

18. Jusqu'à l'éternité le parfum de l'amour ne parviendra à l'odorat
De qui n'aura balayé de ses joues la poussière à la porte de ta Taverne.

19. À voir comment est le monde, je sens l'amélioration:
La rose apporta la joie et le souffle du zéphyr s'est fait joyeux.

20. Si le cœur me tire vers le vin musqué, c'est normal,
Car l'odeur du bien ne vient pas de l'ascèse hypocrite.

21. Je réjouis l'odorat de mon âme à l'odeur du vin musqué:
Elle avait senti l'hypocrisie de l'homme vêtu de bure au couvent.

22. Qu'importe si j'ai été privé d'aller au bout de Sa rue.
Qui a perçu de la roseraie du Temps le parfum de la Fidélité?

23. Nul parfum de sincérité ne vient de ce tableau!
Lève-toi, lave au vin pur la bure souillée en soufi!

24. Tu as dit qu'un parfum d'hypocrisie vient de notre Hâfez.
Loué soit ton souffle, tu as bien transporté l'odeur!»

25. Hâfez, la nuit de la Séparation est finie, le parfum d'union est là!
Bénie soit ta joie, ô toi, fol amant!

26. Je perçois le parfum d'âme à la lèvre riante de la Coupe.
Sens, ô maître, au cas où tu aurais du nez!

27. Brise de l'aube, apporte de la rue du Compagnon une poussière,
Car de Cette terre, j'ai perçu l'odeur de sang d'un cœur blessé!

28. Que vienne du sang de mon cœur un parfum de passion,
Ne t'étonne pas: j'ai la douleur de la poche de musc du Khotan.
(Et un autre vers)

• ***Ainsi que d'autres allusions allant dans le même sens:***

29. Par Toi, la roseraie de mes fantasmes est pleine de dessins et de figures,
Et par Tes cheveux sentant le jasmin, mon cœur a le flair suave.

30. Rien d'étonnant, alors, si sous le souffle de ton heureux caractère
Croît de la plaine d'Izadj la poche de

62

musc du Khotan.

31. À l'assemblée qui fête la belle vie manque le parfum de l'objet désiré.
Souffle d'aube au doux respire, où est le musc des cheveux de l'Aimé?

32. Ouvre l'oreille, voici que le rossignol dit en gémissant:
« Maître, ne manque pas de humer la fleur de ton succès!

33. Un salut comme un doux parfum de familiarité
À cette pupille de l'œil de la lumière!

34. Vient et par l'odeur agréable de cet espoir parfumé,
Embaume à jamais l'odorat de mon âme.
(Livre de l'Echanson)[31]

35. N'étale pas ton parfum de raison devant le beau noir de Nos cheveux,
Car là-bas on a mille poches de musc pour un demi-grain d'orge!

36. En la manche de ton désir cent poches de musc sont enroulées,
Et tu n'en fais pas libation aux boucles d'un compagnon.

37. Je deviens rien, pour que ta noble mémoire amoureuse de parfum se souvienne de moi,
Toi, dont la poussière de seuil m'est la couronne, tu as tant d'amabilité!

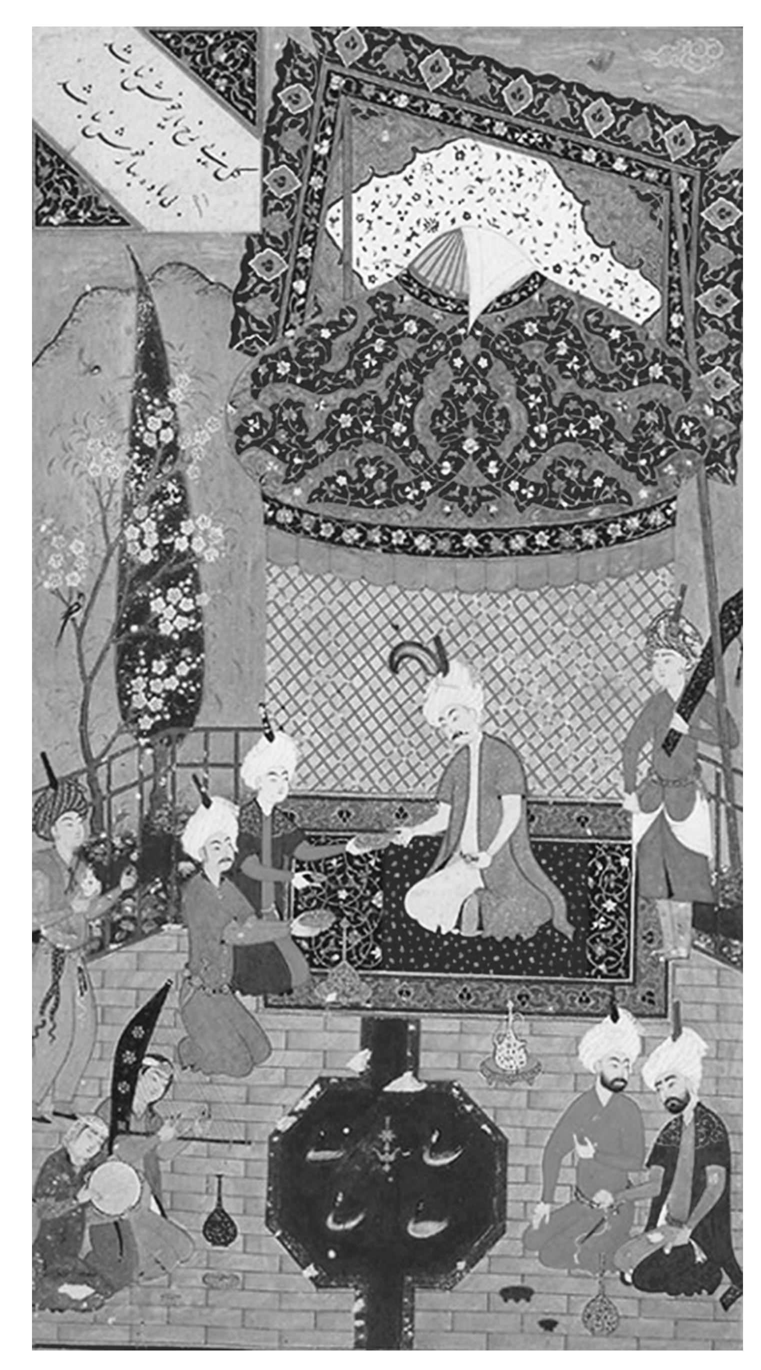
(Et deux autres vers)

L'odeur de la chevelure

38. Si le ghâliyé est parfumé, c'est qu'il tourna dans Sa chevelure,
Si la feuille d'indigo s'est faite archer, c'est qu'elle s'enroula à Ses sourcils.

39. En notre assemblée ne répandez pas de parfum, car, pour nous,
C'est par Ta chevelure qu'à tout moment l'odorat est embaumé!

40. La brise courbe les boucles de la jacinthe sur la rose,



Quand de l'allée monte le parfum de Ces boucles [de l'Aimé].

41. Qui donc humera Sa chevelure pareille à l'ambre natif?
Hélas, mon cœur au désir fruste, oublie ces paroles!

42. Par Toi, la roseraie de mes fantasmes est pleine de dessins et de figures,
Et par Tes cheveux sentant le jasmin, mon cœur a le flair suave.

43. La brise des cheveux des belles créatures allume la lampe de nos yeux.
Seigneur, que cette réunion n'ait à subir le vent de la dispersion!

44. À qui désire sentir l'ambre de Ta chevelure,
Dis-lui de brûler et de s'accoutumer au feu brûlant,
Comme l'aloès.

45. De la chevelure des idoles je veux ouvrir la poche de musc.
Longue est cette pensée, on dirait que je vois la Chine!

46. Je sais que l'étranger ne parvient nulle part, pourtant
Je partirai attiré par l'odeur de Ces cheveux en désordre.

Le zéphyr & la chevelure

47. Sur tout chemin l'image de Ta face nous accompagne.
L'effluve de Ta chevelure est l'attache de notre âme consciente.

48. C'est Toi sans doute qui a peigné Ta chevelure aux effluves d'ambre,
Car le vent est broyeur de ghâliyé, la terre a senteur d'ambre.

49. Mon cœur plaisantait sur l'esseulement, il a maintenant beaucoup à faire
Avec le parfum de Ta chevelure en compagnie du vent de l'aube.

50. Quand il secoue du piège de Ses boucles la poussière du cœur des amants,
Qu'il dise au zéphyr le délateur de tenir caché notre secret!

51. Demande au zéphyr si, pour nous, toute la nuit jusqu'à l'aube,
Le parfum de Ta chevelure est ce familier d'âme qui déjà l'était.

52. Comme le zéphyr, ne m'épargne pas ton odeur!
Car je trépasse, sans ta chevelure [ambrée].

53. Hâfez, puisqu'en ta main est la poche de musc à Ses cheveux,
Retiens ton souffle, sinon le vent du zéphyr va le faire savoir!

54. Si la brise au parfum d'union à Toi passe par la tombe de Hâfez,
Cent mille tulipes lèveront de la poussière de son corps.

55. Dénoue avec tact la poche de musc de cette noire chevelure:
Elle est le lieu des cœurs de prix, ne la bouleverse pas!

56. Quand le zéphyr quitta Sa chevelure aux effluves d'ambre,
Tout homme brisé qu'il rejoignit eut l'âme renouvelée.

57. Quand la jacinthe en cheveux donnera son parfum sous le vent,
Du fil de tes cheveux ambrés fais chuter son prix!
(Et un autre vers)

Le zéphyr embaumant

58. Etait passé par la poussière du bout de Ta rue
Tout le musc dont s'empara la brise de l'aube.

59. Le souffle du zéphyr va répandre le parfum de musc,
À nouveau le vieux monde va rajeunir.

60. Brise de l'aube, apporte de la rue du Compagnon une poussière,
Car de cette terre, j'ai perçu l'odeur de sang d'un cœur blessé!

61. Je dis: «Heureux l'air qui monte du jardin de Beauté!»
Il dit: «Heureuse la brise venue de la rue du Bien-Aimé!»

62. A qui demanderais-je en vérité un signe du Compagnon parti en voyage?
Car tout ce que dit le zéphyr messager, il le dit en propos échevelés.

63. Brise de bonheur matinale! Avec ce signe que tu connais bien,
Passe par la rue d'Untel au temps que tu connais bien!

64. Ah Seigneur, quand soufflera ce zéphyr dont l'effluve
M'apportera Sa générosité comme un bouquet de parfum?

65. Heureuse la brise à senteur d'ambre si désirée,
Qui se leva de grand matin dans l'air où Tu es!

66. Le zéphyr s'est mis à répandre le subtil parfum: échanson, lève-toi
Et apporte le soleil de la vigne parfumé et limpide!

67. Mon cœur se mit en sang au souvenir de Toi, chaque fois qu'un parterre
Le vent dégrafait le manteau du bouton de rose.

68. Pour le vin pourpre, dans la coupe nous verserons l'eau de rose.
Pour l'effluve embaumant, nous jetterons le sucre dans la cassolette.

L'odeur de l'individu

69. Si le vent emporte Ton parfum à la promenade des esprits,
Raison et Âme répondront sur son passage le joyau de leur existence.

70. Qui a perçu au souffle du zéphyr Ton agréable parfum,
A perçu de son Compagnon intime le souffle familier.

71. D'instant en instant si je ne perçois dans le vent Ton parfum,
De moment en moment, comme la rose, de chagrin je déchire mon col.

72. Passe la porte et illumine notre abri nocturne!
Embaume l'air à l'assemblée des spirituels!

73. Ton odeur caressant mon odorat, et le souvenir de ta beauté m'enivrant,
Je reçus quelques Coupes des Échansons de la jouissance.

L'odeur du souffle

74. À chaque instant, le zéphyr flatte l'odorat de notre âme.
Oui, oui, le doux parfum des soupirs des êtres passionnés est bon!

75. Pour parfumer mon odorat à la

délicatesse de ta brise,
Des souffles de la respiration du Compagnon apporte quelque senteur!
(Et un autre vers)

L'odeur de l'écriture[32]

76. Ce fameux messager du pays de l'Ami,
Apportant l'amulette salvatrice, lignes odorantes tracées par l'Ami,

77. La brise de ton écriture, Était-elle qui traversant la julienne à l'aube,
Amena la fleur à déchirer sa robe à la façon de l'aurore?

78. Pour que mon cœur pris de passion ait la formule des parfums,
Nous en demanderons copie au duvet odorant de Tes joues.

79. Si cet être au duvet parfumé nous avait écrit une lettre,
Le ciel n'aurait pas tourné la page de notre existence!

L'odeur du visage

80. Ils vont et viennent, attirés par ta chevelure et ton visage,
Le zéphyr en broyant du parfum, la rose en paradant![33]

L'odeur de la lèvre

81. Mon cœur ne s'ouvrira pas plus qu'un bouton de rose si
La Coupe semblable à la tulipe ne livre son parfum.[34]
L'Odeur Du Grain De Beauté

82. Le souvenir de ton grain de beauté, je l'emmènerai à la tombe,
Souhaitant que grâce à lui ma tombe soit ambrée.

L'odeur de la calotte[35]

83. Le feu ardent de l'éloignement m'a submergé de sueur.
Comme la rose.
Ô vent de l'aube, apporte un effluve de Qui épongera ma sueur!

L'odeur du côté de la compagne et celle de la poussière

84. Je veux comme le vent partir au bout de la rue du Compagnon.
Je veux à Son parfum imprégner de musc mon souffle.

La poussière au chemin de la Quête est la pierre philosophale du bonheur.
De la fortune de cette Poussière au parfum d'ambre je suis l'esclave.

85. Je dis: «Heureux l'air qui monte du jardin de Beauté!»
Il dit: «Heureuse la brise venue de la rue du Bien-Aimé!»

86. Était passé par la poussière du bout de Ta rue
Tout le musc dont s'empara la brise de l'aube.

87. Zéphyr, de la rue de Quelqu'un apporte-moi un parfum!
Je suis piteux, malade de chagrin: apporte-moi un repos d'âme.

88. Zéphyr, du chemin du Compagnon apporte un parfum de poussière!
Emporte la peine du cœur, apporte la nouvelle de Qui tient mon cœur!

89. Malgré l'ourlet au pan de Ta robe, l'étonnement me vient du zéphyr,

Car sur Ton passage, il ne change pas la terre en musc de Khotan.

66

L'odeur du vin

90. Au cœur qui était mort une vie est venue à l'âme,
Dès qu'une senteur de parfum du Vin lui traversa les sens.

91. Je suis las de l'ascèse sèche: apporte le vin pur!
Car le parfum du vin tient ma cervelle constamment humide!

92. Du souffle du matin la tulipe perçut l'effluve de vin suave
Brûlée au cœur, elle revint espérant le remède.

93. Ô vent, apporte-moi un effluve de Ce vin,
Car Ce parfum me guérit de la douleur d'ivresse.

94. Sur les êtres de terre et d'amour verse une gorgée de sa lèvre!
Que la terre prenne couleur de rubis, sente le musc aussi!

95. Echanson, verse vin et musc en ma coupe, comme l'est en la tulipe
Car le dessin du grain de ma Belle figure ne quitte pas mon cœur.

96. Apporte une coupe de ce Vin couleur de rose, parfumé de musc,
Jette une étincelle de jalousie et d'envie au cœur de l'eau de rose!

• ***L'odeur: donatrice de la vie:***

97. Assieds-toi au bord de ma tombe, apportant vin et ménestrel,
Pour qu'à Ton parfum je me lève du tombeau en dansant!

98. Quand le zéphyr quitta Sa chevelure aux effluves d'ambre,
Tout homme brisé qu'il rejoignit eut l'âme renouvelée.

• ***L'odeur; évanescente & «désordonnante»***

99. Hâfez, ton état désordonné est mauvais, pourtant
Au parfum de la chevelure de l'Ami le désordre est bon pour toi.

100. Au point du jour le zéphyr apportait un parfum des cheveux du Compagnon.
Il remettait à l'œuvre notre cœur fou!

101. De Sa rue un souffle passa sur ma tête et comme un bouton de rose,
Sentant son parfum, je déchirais le voile de mon cœur en sang.

102. J'espérais atteindre Ta rive, je me suis noyé, mais j'espère
Que la vague de mes larmes me poussera contre Toi.

Les fleurs odorantes

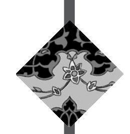
103. ***Le jasmin:***
Quand s'assoient ceux qui fleurent le jasmin, ils font tomber la poussière du chagrin.
Quand s'emportent ceux qui ont visage de péri, ils ôtent la paix du cœur.

104. ***La jacinthe (chevelure):***
La brise courbe les boucles de la jacinthe sur la rose,
Quand de l'allée monte le parfum de Ces boucles [de l'Aimé].

105. ***La violette (chevelure):***
Hume le parfum de la violette et saisis les cheveux de la Beauté!
Regarde la couleur de la tulipe et dirige-toi vers la boisson!

Le parallélisme et le chiasme du *Masnavi* vus par le structuralisme synoptique du professeur Safavi

Saeid Khânâbâdi



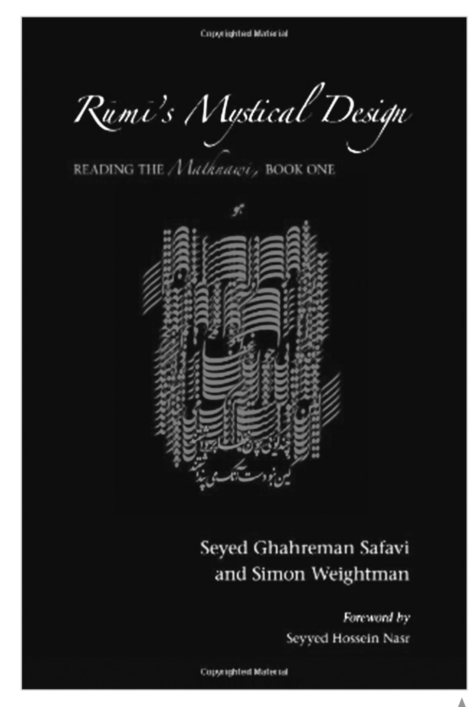
Depuis la rédaction du *Masnavi* au XIIIe siècle, ce chef-d'œuvre de la littérature persane a fait l'objet de milliers de critiques et analyses dans divers domaines et selon des perspectives variées. Les critiques littéraires et les maîtres de la philosophie et de la sagesse, en Orient aussi bien qu'en Occident, ont toujours essayé de mettre à jour les innombrables dimensions de cette œuvre riche de Molânâ Jalâleddin Mohammad Balkhi dit Rumi (1207-1273). Surtout après les multiples traductions du *Masnavi* en langues européennes, ce livre-clé de la gnostique iranienne a attiré l'attention de nombreux experts occidentaux de la critique littéraire. Pourtant, les mystères du *Masnavi* ne cessent de fasciner les passionnés d'art et de littérature à travers le monde. En ce qui concerne l'aspect thématique, le contenu sémantique et le sens symbolique des histoires du *Masnavi*, nous disposons déjà de plusieurs ouvrages rédigés par les maîtres de pensée iraniens et étrangers. Quant aux approches structurales et formalistes, nous distinguons encore un manque de références crédibles dans les études sur la poésie de Molânâ. En 2006, l'Académie Londonienne des Études Iraniennes (LAIS)[1] publie un ouvrage anglophone titré *The Structure of Rumi's Mathnawi*. Ce livre est rédigé par le professeur islamologue Seyed Salman Safavi, une des figures internationalement reconnues des recherches sur la philosophie et la gnose iraniennes[2]. L'idée initiale de la rédaction de ce livre est née au cours d'une conférence internationale sur Molânâ qui a eu lieu en 2002 au *King's College* (KCL) de l'Université de Londres. Cet ouvrage de Salman Safavi se définit également dans le cadre des études comparées que ce professeur iranien mène en partenariat avec le professeur Simon Weightman à l'École des Études Orientales et Africaines (SOAS)[3] de l'Université de Londres. En 2008, ce livre de Salman Safavi a été lauréat du prix du meilleur livre de l'année en Iran. *The Structure of Rumi's Mathnawi* a été traduit en persan par Mme Mahvash Alavi, l'épouse du professeur Safavi, et il est désormais disponible dans les librairies iraniennes. Cette traduction ou plus exactement la version persane de l'ouvrage a été publiée à Téhéran par les éditions du Centre des recherches sur l'héritage écrit[4]. Le livre a été préfacé par le philosophe Seyyed Hossein Nasr, chercheur iranien de l'Université George Washington[5]. Tenant compte de l'importance remarquable et l'aspect initiateur de ce livre-clé dans les recherches structuralistes sur la

Salman Safavi met en relief la structure significative de la poésie de Molânâ et prétend que ce poète gnostique a consciemment inséré une discipline interne dans l'ensemble de son ouvrage en vue de renforcer ses leçons thématiques par un réseau logique d'éléments mathématiquement et géométriquement tissés ensemble.

poésie de Molânâ, le présent article envisage de donner un aperçu général sur la démarche de cet ouvrage et sur la méthode appliquée par son auteur.

Parmi les six livres (*Daftar*) qui composent le *Masnavi*, la critique initiative de S. Safavi se focalise précisément sur le premier livre de cet ouvrage colossal de Molânâ. Dans sa recherche, le professeur Safavi nous trace un schéma détaillé à propos de la succession des anecdotes dans le système narratologique de Molânâ dans ce premier livre du *Masnavi*. Salman Safavi met en relief la structure significative de la poésie de Molânâ et prétend que ce poète gnostique a consciemment inséré une discipline interne dans l'ensemble de son ouvrage en vue de renforcer ses leçons thématiques par un réseau logique d'éléments mathématiquement et géométriquement tissés ensemble.

En parlant de l'organisation globale du *Masnavi*, le professeur Safavi avance également l'idée que les six livres de cette œuvre poétique suivent une structure cohérente et pré-dessinée qui se compose intelligemment pour transmettre un message caché derrière cette harmonie systématique. S. Safavi décrit la structure interne du *Masnavi* comme l'univers invisible de l'Au-delà qui seconde notre monde d'Ici-bas. D'après Safavi, la face apparente des histoires, des contes et des fables dans la poésie de Molânâ représente le monde visible, tandis que le sens vrai de ces histoires se trouve dans le monde invisible qui se cache derrière la structure globale du *Masnavi*. Malheureusement, la majorité des lecteurs occidentaux de Molânâ se sont limités à l'aspect superficiel de son ouvrage et n'ont pas pu accéder à la profondeur de son univers. À travers ce point de vue, Salman Safavi compare le *Masnavi* de Molânâ avec l'*Elâhi-Nâmeh* d'Attâr,



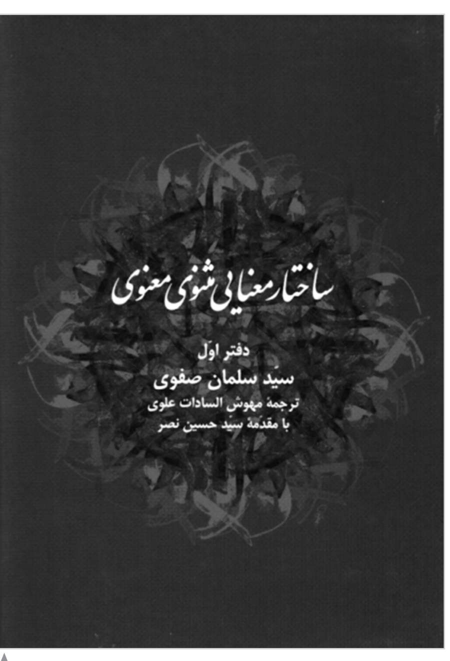
Couverture de la version anglaise de l'ouvrage de S. Safavi sur le *Masnavi*

S. Safavi décrit la structure interne du *Masnavi* comme l'univers invisible de l'Au-delà qui seconde notre monde d'Ici-bas. D'après Safavi, la face apparente des histoires, des contes et des fables dans la poésie de Molânâ représente le monde visible, tandis que le sens vrai de ces histoires se trouve dans le monde invisible qui se cache derrière la structure globale du *Masnavi*.

également composé de six livres. Selon Safavi, les six parties du *Masnavi* reflètent les différentes étapes que l'homme gnostique doit parcourir en vue d'atteindre la perfection sublime et l'union divine. Par exemple, il affirme dans son ouvrage que le premier livre du *Masnavi* concerne l'étape du *Nafs*

(l'esprit humain) dans les six étapes de l'amour. D'après lui, grâce aux anecdotes du premier livre, Molânâ met en scène les trois faces de l'âme humaine: l'âme dite *Ammârah* qui ordonne à l'homme d'agir d'après son instinct animal et ses impulsions vers les plaisirs physiques; l'âme *Lavvâmah* qui contrôle les désirs passagers du premier esprit; et l'âme *Motmaennah* qui correspond à l'état de quiétude chez le gnostique purifié.

S. Safavi réfute formellement la tendance reprise ad *nauseam* de certains orientalistes occidentaux qui considèrent le *Masnavi* comme une succession séquentielle d'anecdotes positionnées sans aucune logique pré-réfléchie et sur la base d'un modèle désordonné créé par des expériences spirituelles momentanées de Molânâ.



Couverture de la version persane de l'ouvrage de S.Safavi sur le *Masnavi*

S. Safavi réfute formellement la tendance reprise *ad nauseam* de certains orientalistes occidentaux qui considèrent le *Masnavi* comme une succession séquentielle d'anecdotes positionnées sans aucune logique pré-réfléchie et sur la base d'un modèle désordonné créé par des expériences spirituelles momentanées de Molânâ. Dans l'introduction de son livre, il présente une série de ces critiques du *Masnavi* et leurs modèles d'interprétation, qui rejettent l'idée de l'existence d'une structure dans la poésie de Molânâ et qualifient le *Masnavi* de résultat d'une création littéraire purement improvisée et inspirée. L'ouvrage de Safavi reconnait cependant que certains experts occidentaux ont pu deviner l'existence d'une structure systématique dans la composition de la poésie de Molânâ. Parmi les experts iraniens qui ont déjà identifié la structure interne du *Masnavi* figure le professeur Hossein Nasr qui, dans les premières lignes de sa préface sur le livre de S.Safavi, insiste sur le rôle du Maître Hadi Hâeri[6] qui croyait à la composition structurale du *Masnavi*, cet «*Évangile de la Gnose*».

Mais quel élément distingue la méthode de Salman Safavi par rapport aux autres méthodes employées pour étudier la poésie de Molawi? Pour répondre à cette question, il nous semble nécessaire d'éclaircir les trois termes essentiels employés dans l'approche critique du professeur Safavi: le synoptique, le parallélisme et le chiasme.

Le premier terme majeur de l'analyse de Safavi concerne l'aspect synoptique de son regard sur le *Masnavi*. Il commence même son ouvrage par une explication du terme «synoptique», en mettant en relief l'origine grecque de ce mot. Dans la terminologie de Safavi, la Critique Synoptique consiste en une

critique littéraire qui s'appuie sur l'ensemble d'une œuvre littéraire. En d'autres termes, il s'agit d'une critique basée sur un regard complet et intégral qui couvre la structure globale de l'œuvre, et non pas uniquement ses composants partiels ou minimaux. Cette approche du professeur Safavi s'impose comme une nouvelle tendance théorique dans les critiques structuralistes du *Masnavi*, bien que cette approche puisse s'appliquer pareillement à d'autres textes littéraires. A précisément parler, Seyed Salman Safavi divise la structure du *Masnavi* en quatre niveaux hiérarchiques. Selon lui, l'unité fondamentale et l'élément basique du *Masnavi* est le distique. Le *Masnavi* est composé de 25 632 distiques mais dans sa critique, il travaille surtout sur les 4003 distiques qui constituent le premier livre du *Masnavi*. D'après lui, l'ensemble de quelques distiques qui illustrent le même message, forment un paragraphe. Par cette définition, un paragraphe peut correspondre à une anecdote. Le professeur Safavi utilise le terme de «Partie» pour parler de l'ensemble de quelques paragraphes dans la poésie de Molânâ. Et d'après lui, l'ensemble de quelques parties constitue un discours. Le discours, dans le langage de Safavi, correspondrait donc à une des douze anecdotes principales du premier livre du *Masnavi*. S. Safavi présente ainsi ces douze discours du premier *Daftar*:

Le premier discours: le roi et la belle esclave

Le deuxième discours: le roi juif qui massacre les chrétiens

Le troisième discours: le roi juif et son vizir qui envisagent d'éliminer la religion de Jésus

Le quatrième discours: le lion et le lapin

Le cinquième discours: l'émissaire romain et le calife Omar

Le sixième discours: le perroquet et le commerçant

Le septième discours: le vieux musicien de l'époque d'Omar

Le huitième discours: le calife, le Bédouin et sa femme

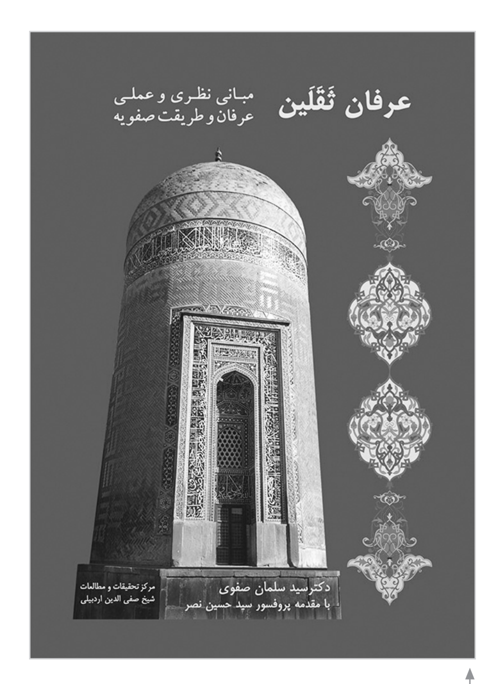
Le neuvième discours: le lion, le loup et le renard

Le dixième discours: le prophète Joseph et le miroir

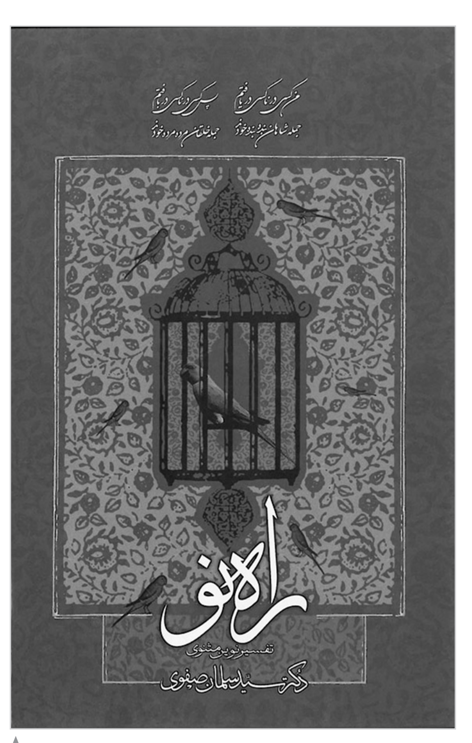
Le onzième discours: Zeyd, le Compagnon du Prophète

Le douzième discours: l'Imam Ali et le guerrier infidèle

D'après l'hypothèse de Salman Safavi, Molânâ a choisi l'ordre de ces douze discours dans le premier livre de manière volontaire et consciente. Le professeur Safavi inclut dans son ouvrage plusieurs diagrammes en vue de démontrer cette classification intelligente. Le système dégagé par Safavi comprendrait aussi des parties de transition ou des mini-discours qui fonctionnent comme



Ouvrage de présentation et de commentaire de la pensée mystique des courants soufis par S.Safavi



Râh-e no (La voie nouvelle), essai de méthodologie d'analyse du *Masnavi* par S.Safavi

éléments de liaison entre les anecdotes principales de ce premier livre du *Masnavi*. En effet, selon Safavi, le chef-d'œuvre de Molânâ contient aussi des histoires secondaires, qui s'insèrent entre les douze anecdotes principales. Ces histoires ont plutôt un rôle de second plan dans le livre de Molânâ. Outre la structure interne de chacun des six livres du *Masnavi*, le professeur Safavi précise que dans l'ensemble, ces six livres se complètent également. Ce ne sont pas des chapitres isolés; au contraire, ils composent une macrostructure externe et homogène.

Le deuxième axe principal dans l'approche critique de Safavi concerne le parallélisme. L'origine de ce terme dans les études littéraires remonte au temps des maîtres grecs de la philosophie, mais académiquement parlant, nous devons chercher la base théorique de ce mot savant dans les travaux des chefs de file russes de la critique formaliste au début du XXème siècle. Cependant, en abordant la théorie structuraliste, le professeur Salman Safavi s'oriente plutôt vers les critiques plus récentes et énumère surtout des auteurs comme Kristeva, Barthes, Lévi-Strauss, Genette, Todorov, Starobinsky et Althusser. Safavi ne s'intéresse pas seulement aux constructions parallèles du *Masnavi* en tant que mini-structures générées par un procédé littéraire. Salman Safavi parle d'un macro-parallélisme synoptique. En outre, il ne limite pas son interprétation du parallélisme à une optique formelle et apparente. Il tente de mettre en relief l'existence d'un parallélisme sémantique dans les thèmes abordés par Molânâ. D'après l'hypothèse qu'il propose, le *Masnavi* de Molânâ suit une structure consciente dans la forme et dans le contenu. Selon lui, depuis sept siècles, ces constructions parallèles ont échappé aux critiques littéraires, puisqu'aucune analyse synoptique n'a été menée jusqu'à

Il ne limite pas son interprétation du parallélisme à une optique formelle et apparente. Il tente de mettre en relief l'existence d'un parallélisme sémantique dans les thèmes abordés par Molânâ. D'après l'hypothèse qu'il propose, le *Masnavi* de Molânâ suit une structure consciente dans la forme et dans le contenu. Selon lui, depuis sept siècles, ces constructions parallèles ont échappé aux critiques littéraires, puisqu'aucune analyse synoptique n'a été menée jusqu'à aujourd'hui sur le *Masnavi* de Molânâ.

aujourd'hui sur le *Masnavi* de Molânâ.

La troisième notion dans l'hypothèse structuraliste de Seyed Salman Safavi est celle du chiasme. Mais le chiasme dont parle le docteur Safavi dépasse la définition de ce lexème en tant que figure de style. Par ce mot, Safavi entend une microstructure dans la composition et la succession des idées de Molânâ dans le *Masnavi*. Grâce à plusieurs diagrammes, le professeur Safavi tente de montrer le chiasme à la fois thématique et formel qui organise les divers récits du premier livre du *Masnavi*.

En bref, le livre *The Structure of Rumi's Mathnawi* de Salman Safavi peut être considéré comme un point de départ pour des études structuralistes sur la poésie de Molânâ. Dans cet ouvrage, Safavi avance une nouvelle méthode de travail littéraire qui serait l'analyse synoptique du *Masnavi* tel qu'il le définit. Dans sa préface, Hossein Nasr évoque le «symbolisme mathématique» de la poésie de Molânâ. Il souligne également l'apparition de nouvelles tendances en critique littéraire pour aborder et analyser la structure mathématique et le jeu des chiffres dans le *Masnavi*. S. Safavi, soulignant cette harmonie calculée du *Masnavi*, nous invite à penser à la structure mathématique du Saint Coran. Il nous présente aussi d'autres exemples dans la littérature mondiale, comme la *Comédie Divine* où Dante insiste sur le chiffre trois pour évoquer la Trinité catholique. Quant aux sources iraniennes, Safavi analyse intertextuellement la discipline mathématique des *Gathas* de Zoroastre ou des *Sept Portraits* de Nezâmi. Bien que la tâche de décoder la cohésion mathématique du *Masnavi* n'ait été pas l'ordre du jour du travail de Safavi, il a pourtant pu ouvrir ce nouvel horizon à de jeunes chercheurs désireux de déchiffrer les mystères pluridimensionnels de la poésie de Molânâ, ce gnostique iranien et persanophone dont l'appel à la quiétude et à l'union céleste ne cesse, depuis sept siècles, de résonner aux oreilles de l'Humanité. ■

---

1. London Academy of Iranian Studies, http://iranianstudies.org/
2. Seyed Salman Safavi, né à Ispahan en 1959, est islamologue et professeur de philosophie. Après avoir mené des études théologiques et ecclésiastiques en Iran, il obtient son doctorat en philosophie de la religion à l'université de Londres et son post-doctorat en philosophie de l'art à la même université, où il enseigne aujourd'hui. Il est le co-fondateur du Centre Islamique d'Angleterre et le directeur de l'Académie Londonienne des Études Iraniennes. S. Safavi dirige aussi les revues *Transcendent Philosophy Journal* et l'*Islamic Perspective Journal*. Le professeur Safavi s'occupe également de la direction du «Centre international des Études sur la Paix». Descendant du Cheikh Safieddin Ardebili et donc lointain descendant des rois safavides, il est spécialiste de la gnose, de l'art et de la culture irano-chiite de l'époque des grands shâhs d'Ispahan. Parfait anglophone, il est notamment l'auteur de:
- *Rumi's Principles - Islamic Mysticism Studies*
- *Mulla Sadra: Life and Philosophy*
- *Allah in Quran: Golden Verses on Divine Unity*
- *Contemporary Encylopedia of Holy Quran*
- *Thaqalain 'Irfan (Mysticism): Theoretical and Practical Principles of 'Irfan and Safaviyya Spiritual Path*
- *The Practice of Sufism and the Safavid Order*
- *Sheikh Safi al-Din Ardabili in the Mirror of Sufism, Art and Politics,*
- *Music and 'Irfan (Sufism)*
3. School of Oriental and African Studies, https://www.soas.ac.uk/
4. www.mirasmaktoob.ir
5. Le philosophe et islamologue Seyyed Hossein Nasr, né en 1933 à Téhéran, petit-fils du Sheikh Fazlollah Nouri, est l'auteur de plusieurs ouvrages sur la spiritualité irano-islamique. Il enseigne depuis quelques décennies dans diverses institutions académiques des États-Unis et y mène des recherches sur la culture et la civilisation iraniennes. Parmi ses élèves, notons William Chittick, critique américain de la poésie de Molânâ.
6. Le maître Hâdi Hâeri est le fils de Rahmat-Ali Shâh Hâeri, sheikh gnostique et l'un des guides spirituels soufis en Iran contemporain. Ancien vice-ministre de la Culture, poète et auteur de plusieurs livres en philosophie et en éthique, Hâdi Hâeri était aussi un spécialiste de la poésie de Molânâ. Il a éduqué une génération de chercheurs littéraires importants tels que Hossein Nasr, Allâmeh Jaafari, Badiozzamân Forouzânfar et Jalâleddin Homâyi. Le maître Hâeri s'est éteint à Téhéran en 1980.

73

106. ***La fleur (odeur du vin):***
Porte ton siège à la roseraie et du Témoin de Beauté et de l'échanson
Tu pinceras les lèvres et baisseras le visage. Tu prendras le vin et sentiras la rose!

107. ***La jacinthe (chevelure):***
Quand la jacinthe en cheveux donnera son parfum sous le vent,
Du fil de tes cheveux ambrés fais chuter son prix!

• ***L'odeur & la couleur:***

108. La rose aurait voulu parler de la couleur et du parfum de l'Ami.
La jalousie du zéphyr a fait que le souffle est resté en sa bouche.

109. À Toi seul convient comme un manteau l'étalage de la beauté!
Comme la rose, tu as toute norme de couleur et de parfum

110. Ce sang qui chez toi bouillonne dans le foie,
Tu ne l'emploies pas à colorier le visage d'une belle figure. ■

---

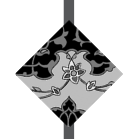
* Texte du discours présenté au congrès de «Saadi & Hâfez» (Avril 1971, Université de Shirâz). Cet article est paru pour la première fois dans la revue *Neguin*, Avril 1971, ainsi que dans l'ensemble des actes de ce congrès.
** *Mohammad Ali Eslâmi Nodushan*, *Âvâhâ va Imâhâ,* (Sons *et réticences*), Téhéran. Ghatreh, 7e édi., 2018, pp. 17-47. Nous avons omis dans la traduction quelques passages de l'article original.
1. Jean Prévost, *Baudelaire, Essai sur l'inspiration et la création poétiques*, Mercure de France, Paris-1953, p.217.
2. «*Le Spleen de Paris* suivi d'un choix de *Fleurs du Mal*», *Traduit en persan par Mohammad Ali Eslami Noduchan*, éd. *Bongâh-e tarjomeh va nashr-e ketâb,* Introduction, p. 40, 41, 42.
3. Parfum composé de musc, de safran, d'eau de la rose etc. qui était brûlé lors des fêtes *(Cité par la traductrice).*
4. Matière odorante composée de musc, d'ambre gris, de benjoin etc. dont les femmes se servaient afin de se parfumer et se noircir les cheveux ainsi que les sourcils et qui avait aussi des usages médicaux. (*Cité par la traductrice)*
5. Sur 322 odes, Anvari compose 15 distiques parlant d'odeurs *(éd. Bongâh-e- tarjomeh va nashr-e ketâb*); Khâqâni en fait 53 sur 400 odes; dans 200 odes – volume I du *Grand divan (éd. Daneshgâh)*, Molânâ Jalâleddin Rûmi compose dix distiques à ce propos, et dans les *200 Odes Sélectionnées (éd. Safi Ali Shah)*, on en recense 34 distiques; dans les *685 Ballades de Saadi (éd. Foroughi),* on recense 94 distiques parlant d'odeurs; dans le *Divân* de Hâfez *(éd. Ghazvini),* nous avons recensé 134 distiques sur 495.
6. Censeur des mœurs. (*Cité par la traductrice)*
7. Les fils de Fereydoun, roi mythique d'Iran, qui, jaloux de leur frère, Iraj, et afin de conquérir son territoire, l'assassinèrent *(Cité par la traductrice)*
8. Par Toi, la roseraie de mes fantasmes est pleine de dessins et de figures…
9. Dieu soit loué pour ces convulsions qui assaillent notre tête!
10. Au-dedans de moi, homme au cœur blessé, j'ignore Qui se trouve:
Alors que je suis silencieux, Il est, Lui, dans les cris et le vacarme.
11. Il reprit: «Ce Compagnon par qui le haut du gibet fut élevé, avait commis ce crime de révéler les mystères.»
12. Hâfez n'a pas plus de présence à l'étude et à la solitude,
Que le savant n'a de science certaine.
13. L'odorat de certains insectes leur permet de différencier leurs amis de leurs ennemis. Bien que l'effet de l'odeur sur la vie sexuelle de certains animaux soit une question essentielle, son traitement n'est pas le motif de ce discours.
Chez certains mammifères sauvages, l'olfaction joue un rôle très important dans leur attraction sexuelle. Dans *L'Enquête* d'Hérodote, il semble que ce qui fit hennir le cheval de Darius n'était pas la scène du rendez-vous, mais l'exhalaison de la cavale, qui demeurait toujours au même lieu que celui de la veille. En fait, bien que la progression et la force des autres sens fassent dépérir l'odorat, les expériences scientifiques prouvent la relation proche entre celui-ci et l'instinct sexuel. D'où l'exploitation du parfum qui est considéré comme un outil de séduction, l'un des plus anciens et des plus enivrants; de même, nous pouvons faire allusion à l'acte de parfumer les lettres d'amour, les pièces d'une habitation et les Tavernes.
14. Nous avons choisi de traduire l'Aimé au masculin, partant de l'idée qu'il désigne «l'être aimé» qui est Dieu, et non une femme.
15. «Sentir une odeur», au sens de *s'instruire,* est une ancienne équivoque employée aussi dans l'*Avesta*[36]. Selon Ebrâhim Pourdâvoud, le mot avestique «*est BEOD qui signifie en même temps apercevoir une odeur et s'instruire.» (Ebrâhim Pourdâvoud, Yasnâ*[37]*,* 21/9,

texte et notes.)
16. Noble mémoire *(Cité par la traductrice)*
17. Vent d'est dans la mythologie grecque *(Cité par la traductrice)*
18. Vent du nord. Dans la mythologie grecque, «Boréals», - signifiant littéralement «vent du nord» en grec ancien -, est le fils d'Éos (l'Aurore) et d'Astraéos. Il est la personnification du vent du nord, un des quatre vents directionnels. *(Cité par la traductrice)*
19. Le ciel ne put soulever la charge du dépôt confié.
On fit tomber le sort sur mon nom, moi le fou!
20. C'est l'histoire de Jacob et Joseph qui inspire la liaison entre le zéphyr et l'odeur, ainsi que l'effet miraculeux du parfum lointain à Hâfez et à d'autres poètes (*Le Saint Coran*, sourate 12, versets 93-96). À ce propos, citons les extraits suivants:
«Une fois sentant l'exhalaison de cette tunique-là, Jacob tressaillit et courut tel les épris. "Ô! Mes enfants, disait-il, rendez-vous-y! Car je pressens des lointains l'effluve de Joseph…"». Judas «appliqua la tunique de Joseph sur son père, qui recouvrit [aussitôt] la vue…» (*Traduction de l'exégèse coranique par Al-Tabari*, édité par Habib Yaghmaei, p. 802 et 803)
«Judas partit d'Al-Ariche, en Égypte; ouvrit cette tunique-là; souffla Borée; fit parvenir à Jacob l'odeur de cette tunique. Alors Jacob, se trouvant dans *«la Maison de la douleur»*, tonitrua qu'il sentait l'exhalaison de Joseph.» «Arriva Judas, qui appliqua la tunique sur Jacob qui, retrouvant sa vue, observa ses enfants.» (*Récits du Glorieux Coran*, d'Abu Bakr Atigh Neyshâbûri, édité par Yahyâ Mahdavi, p.182).
Presque tous les poètes lyriques iraniens évoquent cette histoire:
La tunique d'où vient l'odeur de mon cher Joseph,
J'ai peur que ses frères jaloux ne la déchirent. (Hâfez)
21. Pour l'effluve embaumant, nous jetterons le sucre dans la cassolette.
22. D'instant en instant si je ne perçois dans le vent Ton parfum,
De moment en moment, comme la rose, de chagrin je déchire mon col.
23. L'odeur a besoin de températures modérées pour être pleinement ressentie. Dans la poésie hafézienne, toute odeur afflue dans un air pur et modéré.
24. D'après les psychologues, ce n'est pas la beauté d'un objet ou d'un être qui nous fait l'admirer, mais plutôt la jouissance créée par cette beauté. À plusieurs reprises, il arrive que les odeurs, ainsi que les paysages rappellent à Hâfez l'être aimé. Ainsi:
Mon cœur se mit en sang au souvenir de Toi, chaque fois qu'un parterre
Le vent dégrafait le manteau du bouton de rose.
25. Demande au zéphyr si, pour nous, toute la nuit jusqu'à l'aube,
Le parfum de Ta chevelure est ce familier d'âme qui déjà l'était.
26. Les montagnes du *Khatâ* et *Khotan*, aujourd'hui Hetian, situées dans la province de Xinjiang en Chine. *(Cité par la traductrice)*
27. Cocagne. *L'invitation Au Voyage*, Spleen de Paris, p.43-45, Ebooks libres et gratuits, 2003; *L'invitation Au Voyage*, *Fleurs du mal*, p.73-75, Librairie Générale Française, 1972. *(p. 94, 232 de la traduction persane.) (Cité par la traductrice)*
28. Les propositions en italique sont extraites de «L'invitation au voyage», «La chevelure» et «Parfum exotique». Charles Baudelaire*, Les Fleurs du mal,* Librairie Générale Française, 1972 et *Le Spleen de Paris,* Ebooks libres et gratuits, 2003. *(Cité par la traductrice)*
29. *Parfum Exotique* (p. 37) et *La Chevelure* (p. 184). Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Librairie Générale Française, 1972. *(pp. 92, 204, 206 de la traduction persane) (Cité par la traductrice)*
30. Nous avons utilisé dans ce travail la traduction du *Divân* de Hâfez par Charles-Henri de Fouchécour *(Le Divân, Hâfez de Chiraz, Introduction, traduction du persan et commentaires par Charles-Henri de Fouchécour, éd. Verdier).* Il nous a cependant semblé que Fouchécour a supprimé certains poèmes ainsi que quelques vers. Pour ces derniers, nous nous appuyons sur notre propre traduction. C'est le cas des distiques 34, 37, 52, 73,77 et 82 *(cité par la traductrice.)*
31. *Sâghi-Nâmeh*
32. Aux yeux de Hâfez, c'est l'écriture du Compagnon qui est parfumée et non sa plume; alors que dans la traduction, on trouve le duvet. *(cité par la traductrice)*
33. Le *Divân* de Hâfez - en persan - ode 452, distique 9. *(cité par la traductrice)*
34. La signification correcte de ce vers est: S'il ressent une coupe de ta lèvre, mon cœur s'ouvrira comme un bouton de rose. (Le divan de Hâfez - en persan - ode 262, distique 5; dans la traduction française: ode 256, distique 6) *(Cité par la traductrice)*
35. Comme si M. Fouchécour n'avait pas saisi la signification de la calotte et ainsi le sens propre de ce vers. C'est pourquoi il a utilisé le terme de *sueur*. (Le divan de Hâfez - en persan - ode 354, distique 4; dans celui en français: ode 346, distique 4.) *(Cité par la traductrice)*
36. Livre saint des zoroastriens. Le texte en a été fixé au IVe s. apr. J.-C. (Larousse)
37. La partie la plus importante de l'*Avestâ*.



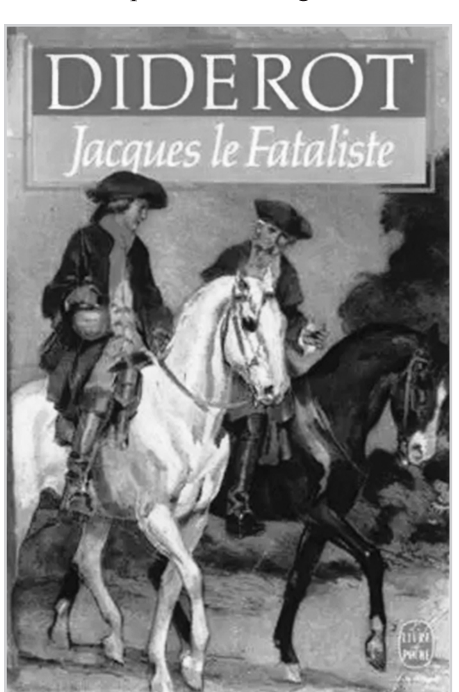
La question du roman dans *Jacques le fataliste* de Diderot

Behdad Ostowan



Jacques le fataliste et son maître de Denis Diderot est écrit de 1765 à 1784 et paraît en intégralité en 1796 à Paris, à une époque où le roman était un genre en quête de légitimation et de définition[1], avant de devenir le genre dominant au XIXe siècle. Un grand nombre d'écrivains de l'époque, de l'Espagne à la Grande-Bretagne et de l'Allemagne à la France, ont réfléchi sur ce que le roman est ou doit être. Le roman se trouvait face au dilemme de continuer ou de refuser l'ordre esthétique traditionnel (notamment la vraisemblance); ainsi que de rester fidèle à l'ordre moral ou le refuser. À part la question du contenu ou la finalité instructrice ou morale du roman, il y avait la nécessité de réfléchir sur la forme du genre romanesque. *Jacques le fataliste et son maître* est l'une des œuvres critiquées pour ne pas avoir respecté l'ordre esthétique traditionnel. Néanmoins, peut-on trouver des indices de l'invention romanesque dans *Jacques le fataliste et son maître?* Cette œuvre est-elle un roman ou un antiroman? Certains éléments primordiaux de la structure de *Jacques le fataliste et son maître* peuvent nous aider à clarifier la place de l'œuvre. Certaines inventions romanesques de l'œuvre sont à rechercher dans l'étude de la narrativité et de la chronologie du livre.

En 1670, Pierre-Daniel Huet définit le roman en ces termes: «Ce que l'on appelle proprement Romans sont des fictions d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art pour le plaisir et l'instruction des lecteurs.[2]» Cependant, Diderot affirme: «Par un Roman, on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles dont la lecture était dangereuse pour l'esprit et pour les mœurs. Je voudrais bien qu'on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson[3]». Profitant des idées de Richardson, Diderot préférait aux événements chimériques la voie du «réalisme» dans le genre romanesque, genre qui a été en évolution. En effet, nous pouvons chercher l'une des raisons de cette évolution dans les réalités historiques et sociales de la France de l'époque.



Parmi les conséquences de la montée de la bourgeoisie au XVIIIe siècle, nous pouvons souligner l'augmentation du nombre des lettrés, la croissance industrielle et le développement de la presse écrite, cette dernière ayant permis le développement de l'écriture en prose. En même temps, l'augmentation du nombre des lettrés a créé un grand nombre de lecteurs et le genre romanesque, qui était plus accessible que le théâtre et capable de contourner la censure, rencontra un important succès. Mais des changements dans le cadre traditionnel du roman étaient nécessaires: le genre est en crise depuis le début du siècle et cherche à répondre aux nouveaux goûts de la nouvelle génération de lecteurs dans un pays en évolution. Les auteurs prennent de nouvelles positions: «Les auteurs décidèrent de recourir à des procédés techniques pour libérer le roman de l'hypothèque poétique […] Le masque de l'authenticité sera abondamment exploité, à tel point qu'il fera rapidement l'objet d'une mise en

76

abyme […][4]»

Il fallait des lecteurs modernes pour *Jacques le fataliste et son maître,* car la narrativité de ce roman est différente de celle des autres romans de son époque. Il y a d'abord un narrateur qui intervient dans l'histoire (l'un des procédés d'authentification utilisés par les auteurs de l'époque) et propose un pacte narratif.

> «Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu? D'embarquer Jacques pour les îles? D'y conduire son maître? De les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau? Qu'il est facile de faire des contes! Mais ils en seront quittes l'un et l'autre pour une mauvaise nuit, et vous pour ce délai.»[5]

L'écrivain affirme sa liberté dans l'écriture; en outre, le narrateur du livre dénonce à plusieurs reprises l'appartenance de l'œuvre au genre romanesque: «Mais ceci n'est point un roman, je vous l'ai déjà dit, je crois, et je vous le répète encore» (*JF*, p. 50) - en déclarant que son œuvre n'est pas un roman, il répond par avance aux critiques.

En outre, le narrateur du récit, qui joue le rôle d'intermédiaire entre Jacques et le lecteur, fait intervenir le lecteur fictif ou le narrataire anonyme, ce qui est un aspect assez nouveau à l'époque: «Je vous entends; vous en avez assez, et votre avis serait que nous allassions rejoindre nos deux voyageurs. Lecteur, vous me traitez comme un automate, cela n'est pas poli [...] Il faut sans doute que j'aille quelquefois à votre fantaisie» (*JF*, p. 76) Par cela, le narrateur prétend qu'il connaît très bien le narrataire. De plus, le narrateur lui fait des reproches et dit: «Toujours des questions! Vous ne voulez donc pas que Jacques continue le récit de ses amours» (*JF*, p. 18), le narrateur guide également le narrataire en disant: «Vous allez croire, lecteur, que ce cheval est celui qu'on a volé au maître de Jacques, et vous vous tromperez. C'est ainsi que cela arriverait dans un roman, un peu plus tôt ou un peu plus tard, de cette manière ou autrement, mais ceci n'est point un roman [...] » (*JF*, p. 50) L'auteur crée donc une sorte d'intimité entre le destinateur et le destinataire, mais l'existence d'une voix qui s'adresse directement aux lecteurs était hors de la forme du roman traditionnel de l'époque.

De plus, l'intervention du narrateur et la façon dont il parle avec le narrataire aboutissent à une sorte de séparation entre le narrateur et l'auteur, car l'auteur ne peut pas parler avec le lecteur; c'est le narrateur (anonyme) qui parle avec le narrataire (anonyme).

Le narrateur du récit, qui joue le rôle d'intermédiaire entre Jacques et le lecteur, fait intervenir le lecteur fictif ou le narrataire anonyme, ce qui est un aspect assez nouveau à l'époque: «Je vous entends; vous en avez assez, et votre avis serait que nous allassions rejoindre nos deux voyageurs. Lecteur, vous me traitez comme un automate, cela n'est pas poli [...] Il faut sans doute que j'aille quelquefois à votre fantaisie»

Dans *Jacques le fataliste et son maître,* Diderot met en question la forme traditionnelle du roman. Il raconte l'histoire du voyage de Jacques, un valet, et de son maître, mais l'histoire de ce voyage est marginalisée (cette marginalisation se produit en raison de l'absence de péripéties au premier niveau de la diégèse; le voyage de Jacques et de son maître est comme un roman sans intrigue), et ce sont les histoires des amours de Jacques qui occupent une place centrale - comme une sorte de roman dans le roman.

Contrairement à la majorité des romans du XVIIIe siècle, il n'y a pas de thème central et unique autour duquel se forme le roman, mais plusieurs récits annexes, avec différentes péripéties, qui sont racontés par plusieurs personnes. Jacques raconte l'histoire de son capitaine, l'histoire de Pelletier et celle du Père Ange; une hôtesse raconte l'histoire de Mme de La

Pommeraye, et l'histoire du poète de Pondichéry est racontée par le narrateur anonyme (la première voix narrative) du récit. Par conséquent, il n'y a pas de ligne romanesque conduisant le lecteur. Des interruptions et l'intervention du narrateur produisent des cassures, il dit: «À quoi tient-il que je ne vous fasse entendre: «J'interromprai, tu n'interrompras pas?» (*JF*, p. 245). En principe, les histoires sont racontées de façon fragmentaire, coupées par une autre voix narrative. Melançon dit: «Jacques le fataliste de Diderot est un roman tissé d'une multitude de récits interrompus, repris, abandonnés, plus ou moins achevés[6]». Dans plusieurs passages, le maître demande à Jacques de raconter l'histoire de ses amours ou de continuer ses histoires. En effet, l'action de raconter est au centre de l'attention des personnages du récit tout comme la narration est l'un des facteurs qui sont au centre de l'attention de l'auteur, une narration qui est le produit des jeux des narrateurs auteurs.

Il y a plusieurs voix narratives dans le roman, par conséquent, c'est une narration intradiégétique. Une voix narrative appartient au narrateur anonyme qui raconte le roman, et les autres voix narratives prennent la parole au cours du roman, comme l'hôtesse, ou Jacques qui raconte ses histoires d'amour. La focalisation de la première voix narrative est nulle, car le narrateur est omniscient, mais la voix narrative de Jacques ou de son maître est interne, car ils racontent leurs histoires du point de vue d'un personnage. Mais l'aspect nouveau du récit est que plusieurs voix narratives s'entrecroisent. En outre, le choix de Diderot pour la pluralité des voix narratives, la polyphonie, peut être destiné à éviter la monotonie du discours, car chaque personnage a son avis et son langage. Par exemple, le langage de Jacques est différent de celui du maître et de même, la croyance de Jacques pour le déterminisme est absente chez le maître. Le maître dit: «eût été cocu parce qu'il était écrit là-haut ; ou si cela était écrit là-haut parce que tu ferais cocu ton bienfaiteur?» (*JF*, p. 20), ou il demande à Jacques: «Le maître: Crois-tu que cela soit écrit là-haut?» (*JF*, p. 88). La polyphonie du récit et le mélange des voix narratives, ainsi que les interruptions d'un niveau de narration à l'autre, sans aucune indication, aboutissent à une sorte de digression narrative, qui éloigne le roman des formes du genre romanesque de son époque.

Il existe certaines ressemblances entre la structure narrative des *Mille et une Nuits,* publiées en France au début du XVIIIe siècle, et *Jacques le fataliste:* les deux sont intradiégétiques, et les récits racontés au cours de l'histoire marginalisent la première voix narrative. Ils sont une sorte de roman dans le roman ou un antiroman. En plus, il existe une alternance entre les deux voix narratives dans les deux cas. L'univers dépourvu de logique est une autre analogie entre ces deux romans: Shéhérazade raconte des histoires qui sont pleines de magie et de croyance au destin et en la vertu, et de la même façon, Jacques croit au déterminisme.

Du point de vue de la structure, d'autres éléments différencient *Jacques le fataliste et son maître* des autres romans de l'époque: l'absence de chapitres, tout le livre étant écrit d'un bloc; les récits de Jacques, ainsi que les récits des autres personnages ne sont ni coupés ni titrés. Ensuite, il n'y a pas de précision spatiotemporelle dans le roman. En plus, les histoires d'amour de Jacques ainsi que les histoires racontées par les autres personnages ont différents thèmes, différentes péripéties et les intrigues se mêlent sans ordre et c'est pourquoi, du point de vue de la structure même, *Jacques le fataliste et son maître* s'éloigne des conventions romanesques de son époque.

Un autre facteur présent dans *Jacques le fataliste et son maître,* comme dans certaines autres œuvres de l'époque qui s'éloignent du cadre des romans traditionnels, est l'aspect réaliste du roman. Cet aspect réaliste est apparu vers la fin du XVIIIe siècle contre les outrances romanesques de l'époque. C'est dans ce contexte que Diderot déclare explicitement «Mon projet est d'être vrai, je l'ai rempli» (*JF*, p. 239) ou encore «rien n'est plus aisé que de filer un roman. Demeurons dans le vrai» (*JF*, p. 239). L'histoire de *Jacques le fataliste et son maître* en général, et certains récits annexes de l'œuvre en particulier sont plutôt réalistes, même s'il existe néanmoins des passages à la tonalité plus romanesque. Le récit du Marquis des Arcis en particulier, qui a une chronologie rigoureuse et où le narrateur intervient très peu, semble assez réaliste. Diderot a choisi, malgré les reproches, la voie réaliste pour s'éloigner de l'idéalisme des impostures et des outrances romanesques. «Vous allez croire que cette petite

armée tombera sur Jacques et son maître, qu'il y aura une action sanglante, des coups de bâtons donnés, des coups de pistolet tirés; et il ne tiendrait qu'aÌ moi que tout cela n'arrivât; mais adieu la vérité de l'histoire, adieu le récit des amours de Jacques.» (*JF*, p. 25).

Diderot rejette certaines traditions romanesques de l'époque. En utilisant les personnages ordinaires comme Jacques (un valet) ou une hôtesse, il exprime son dédain vis-à-vis du roman romanesque qui se caractérise par ses personnages parfaitement beaux et nobles. Il parodie aussi les contes d'amour et les romans picaresques, à l'instar de Cervantes dans son *Don Quichotte* - Jacques et son maître pouvant évoquer Sancho et Don Quichotte. Le rejet des traditions romanesques venait du souci de la vérité, sous l'impact des idées de Richardson.

> «Un faiseur de romans n'y manquerait pas; mais je n'aime pas les romans, à moins que ce ne soit ceux de Richardson. Je fais l'histoire, cette histoire intéressera ou n'intéressera pas: c'est le moindre de mes soucis. Mon projet est d'être vrai [...] mais je dédaigne toutes ces ressources là, je vois seulement qu'avec un peu d'imagination et de style, rien n'est plus aisé que de filer un roman. Demeurons dans le vrai, et en attendant que le mal de gorge de Jacques se passe, laissons parler son maître.» (*JF*, p. 239).

Un autre élément important dans *Jacques le fataliste et son maître* est son ordre chronologique qui est quelque peu complexe. Tout d'abord, il n'existe pas assez de précision temporelle dans l'œuvre. Le narrateur dit que Jacques a participé à la guerre de Fontenoy en 1745 et qu'il s'est blessé, mais après avoir raconté sa blessure durant la guerre, il parle de son enfance. Cette discordance de temps paraît presque ordinaire pour les lecteurs d'aujourd'hui, mais selon les traditions romanesques de son époque qui étaient animées par un souci de la vraisemblance, une analepse dans le roman était assez révolutionnaire. Ainsi, le déroulement d'un récit avec la structure chronologique non linéaire qui relate les évènements, comme celle de *Jacques le fataliste et son maître,* peut être orienté par les lecteurs. Par ce biais, Diderot a remis en cause les codes et les conventions romanesques de son époque.

Il existe en outre une sorte de désordre dans les récits racontés au cours du voyage de Jacques. Par exemple, le récit des aventures du capitaine de Jacques a été entamé, interrompu et puis repris plusieurs fois. De même, le récit des amours du maître est arrêté par Jacques; en outre, avant de finir un récit, Jacques

Diderot rejette certaines traditions romanesques de l'époque. En utilisant les personnages ordinaires comme Jacques (un valet) ou une hôtesse, il exprime son dédain vis-à-vis du roman romanesque qui se caractérise par ses personnages parfaitement beaux et nobles. Il parodie aussi les contes d'amour et les romans picaresques, à l'instar de Cervantes dans son Don Quichotte - Jacques et son maître pouvant évoquer Sancho et *Don Quichotte*. Le rejet des traditions romanesques venait du souci de la vérité, sous l'impact des idées de Richardson.

en raconte un autre. Il effectue par exemple le récit des aventures de son frère avant de finir son propre récit, car le maître le lui avait demandé. Diderot dit lui-même que *Jacques le fataliste* «n'est qu'une insipide rapsodie de faits les uns réels, les autres imaginés, écrits sans grâce et distribués sans ordre» (*JF*, p. 223). Cette structure en désordre, désordre de naguère qui est considérée aujourd'hui plutôt comme une sorte de créativité, est choisie audacieusement par l'écrivain et peut montrer la nécessité d'une liberté dans l'écriture pour le roman de son époque.

En fait, Diderot a dépassé les limites du cadre du

roman de son époque pour produire un roman moderne avant l'heure. Ayant conscience des problèmes que poseraient probablement ses inventions romanesques aux lecteurs, il essaie de leur demander de se familiariser avec les nouveautés de son roman. Il dit ainsi: «Je vous supplie, lecteur, de vous familiariser avec cette manière de dire empruntée de la géométrie, parce que je la trouve précise et que je m'en servirai souvent.» (*JF*, p. 37).

Diderot souligne l'importance des inventions romanesques de *Jacques le fataliste et son maître* dans son texte: «Cependant, comme il y aurait de la témérité à se prononcer sans un mûr examen sur les entretiens de Jacques le fataliste et de son maître, ouvrage le plus important qui ait paru depuis le *Pantagruel* de maître François Rabelais et la vie et les aventures du *Compère Mathieu*, je relirai ces mémoires avec toute la contention d'esprit et toute l'impartialité dont je suis capable […]» (*JF*, p. 282).

Diderot est influencé par les idées de Richardson et celles de Sterne. Ce dernier avait expérimenté les limites de la forme romanesque surtout en brisant les codes narratifs classiques, notamment dans *Tristram Shandy* où il fait du roman un antiroman. L'influence de *Tristram Shandy* sur *Jacques le fataliste* est considérable. Par exemple, Sterne dit: «[…] la plus sincère et la plus respectueuse reconnaissance de l'intelligence d'autrui commande ici de couper la poire en deux et de laisser le lecteur imaginer quelque chose après vous[7]». Dans *Jacques le fataliste,* il existe beaucoup de récits coupés et sans dénouement, l'histoire du voyage de Jacques et de son maître n'ayant elle-même pas de dénouement précis.

En effet, dans *Jacques le fataliste*, Diderot remet en cause le genre romanesque et ses conventions, car «le genre [romanesque] a profité d'une liberté que le classicisme lui avait octroyée par mépris, pour rejeter les règles contraignantes du bon sens[8]». Diderot, profitant de cette liberté, a écrit un récit qui a une structure assez nouvelle pour son époque. *Jacques le fataliste et son maître* est loin du genre romanesque traditionnel. Il s'agit plutôt d'un antiroman, car Diderot a pris et même inventé une liberté à l'égard des pratiques existantes en France au XVIIIe siècle. Mais quels sont les effets des inventions romanesques de *Jacques le fataliste et son maître* sur le genre du roman et sur les écrivains de la génération suivante? ■

---

1. George May, *Le dilemme du roman au XVIIIe siècle: étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, New Haven, Yale Univ. Press, 1963.
2. Françoise Baguillet, *Le roman au XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1981, p. 13.
3. Ouvr. cité*.*, p.13.
4. Laurence Daubercies, Jacques le fataliste *entre romanesque et antiroman. Une parodie des effets de réel du récit de voyage au XVIIIe siècle*, Liège, Université de Liège, 2012.
5. Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître,* Paris, Gallimard, 1959, p. 16. Désormais, les références de cet ouvrage seront indiquées par le sigle *JF*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
6. Benoît Melançon, « Tableaux d'une Révolution annoncée ? », *Jeu: Cahiers de théâtre,* n° 106, (1) 2003, P. 25-30. , P. 25.
7. STERNE, Laurence, *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme,* Paris, Flammarion, 1982, p. 112.
8. BARGUILLET, Françoise, *Le roman au XVIIIe siècle*, Paris, puf, 1981, p. 21.

Bibliographie:

DAUBERCIES, Laurence, Jacques le - fataliste *entre romanesque et antiroman. Une parodie des effets de réel du récit de voyage au XVIIIe siècle*, Liège, Université de Liège, 2012.
- DIDEROT, *Jacques le fataliste,* Paris, Gallimard, 1959.
- LIGOT, Marie-Thérèse, *Denis Diderot Jacques le fataliste,* Paris, Presses Pocket, 1989.
- MAUZI, Robert, «La parodie du romanesque dans *Jacques le fataliste*», *Diderot Studies*, n° 6, Genève, Librairie Droz, 1964.
- MELANÇON, Benoit, «Tableaux d'une Révolution annoncée?», *Jeu: cahiers de théâtre,* n° 106 (1) 2003, P. 25-30.
- SALAÜN, Franck, *L'autorité du discours. Recherches sur le statut des textes et la circulation des idées dans l'Europe des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2010.
- STERNE, Laurence, *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme,* Paris, Flammarion, 1982.
- SMIETANSKI, Jacques, *Le réalisme dans* Jacques le fataliste*,* Paris, Nizet, 1965.

Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.

En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.

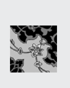
Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.

Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.

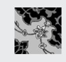
La Revue de Téhéran se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.

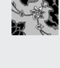
Toute citation reste autorisée avec notation des références.


ماهنامه«رُوو دوتهران»در دکه‌های‌اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی‌های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.


در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.


مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.


چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.


« رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.


نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

Nom de la société (*Facultatif*)		مؤسسه
Nom	نام خانوادگی	Prénom — نام
Adresse		آدرس
Boîte postale	صندوق پستی	Code postal — کدپستی
E-mail	پست الکترونیکی	Téléphone — تلفن

- ☐ یک ساله ۲۰۰۰/۰۰۰ ریال
- ☐ شش ماهه ۱۰۰۰/۰۰۰ ریال
- ☐ **1 an 200 000 tomans**
- ☐ **6 mois 100 000 tomans**

اشتراک از ایران برای خارج کشور با پست عادی

- ☐ شش ماهه ۴/۵۰۰/۰۰۰ریال
- ☐ یک ساله ۹/۰۰۰/۰۰۰ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger

- ☐ **6 mois 450 000 tomans**
- ☐ **1 an 900 000 tomans**

Effectuez votre virement sur le compte :

Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

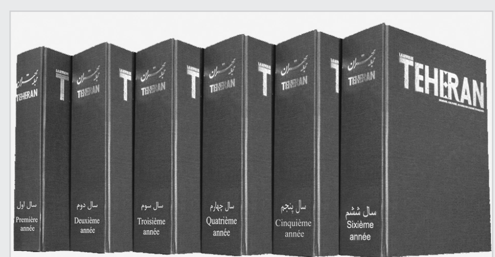
حق اشتراک را به حساب جاری **۲۵۱۰۰۵۰۶۰** نزد **بانک تجارت،**
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir



L'édition reliée des précédents numéros de *La Revue de Téhéran* est désormais disponible en volumes annuels au siège de la Revue ou au point de vente des éditions Ettela'at, situé à l'adresse suivante: avenue Enghelâb, en face de l'Université de Téhéran.

دوره های پیشین رُوو دو تهران در مجلدهای سالانه عرضه می گردد. علاقه‌مندان می‌توانند به دفتر مجله و یا به فروشگاه انتشارات اطلاعات واقع در خیابان انقلاب- روبروی دانشگاه تهران مراجعه نمایند.



S'abonner hors de l'Iran

LA REVUE DE TEHRAN

Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.

(Merci d'écrire en lettres capitales)

NOM ____________ **PRENOM** ____________

NOM DE LA SOCIETE *(Facultatif)* ____________

ADRESSE ____________

CODE POSTAL ____________ **VILLE/PAYS** ____________

TELEPHONE ____________ **E-MAIL** ____________

☐ **1 an** **240 Euros**

☐ **6 mois** **120 Euros**

☐ Effectuez votre virement sur le compte **SOCIETE GENERALE**
N°: **00051827195**
Banque:**30003**
Guichet: **01475**
CLE RIB: **43**
Domiciliation: **NANTES LES ANGLAIS (01475)**
Identification Internationale (IBAN)
IBAN FR76 3000 3014 7500 0518 2719 543
Identification internationale de la Banque (BIC): **SOGEFRPP**

☐ Envoyez une copie scannée de la preuve de virement à l'adresse e-mail de la Revue: **mail@teheran.ir**

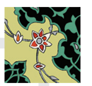
☐ **Règlement possible en France et dans tous les pays du monde**

مرکز فروش در پاریس:

Point de vente à Paris:
Librairie du Pont de Sèvres
204 allée du Forum
92100 Boulogne
Tel: 01 46 08 21 58

www.teheran.ir

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان مصدق جنوبی (نفت جنوبی سابق)،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نشانی الکترونیکی:mail@teheran.ir
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ



مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواگلیز (رضوی فر)

دبیری تحریریه
عارفه حجازی
بابک ارشادی

تحریریه
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
افسانه پورمظاهری
ژان-پیر بریگودیو
میری فِررا
اِلودی برنارد
ژیل لانو
مجید یوسفی بهزادی
خدیجه نادری بنی
زینب گلستانی
مهناز رضائی
جمیله ضیاء
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
شهاب وحدتی
سپهر یحیوی
سعید خان آبادی
مرضیه خزایی

طراحی و صفحه آرایی
منیرالسادات برهانی

تصحیح
بئاتریس ترهارد

پایگاه اینترنتی
محمدامین یوسفی



Verso de la couverture:
La fabrication de la feutrine. Cet objet artisanal est fabriqué dans la plupart des régions de la province du Mâzandarân


شاپا: ۱۹۳۶-۲۰۰۸
رُوو دو تهران
ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی
شمارهٔ ۱۶۲، اردیبهشت ۱۳۹۸، سال چهاردهم
قیمت: ۱۰ ۰۰۰ تومان
۵ یورو
www.teheran.ir